
Луи Форестье
„Великий немой"
ГОСКИНОИЗДАТ



Луи ФОРЕСТЬЕ

„ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ"

(Воспоминания кинооператора)

ГОСКИНОИЗДАТ

МОСКВА 1945

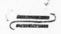
ОТ АВТОРА

Я хочу предупредить всех, кому попадет в руки эта книга, что я не ученый, не исследователь, не литератор. Я не претендую на то, чтобы мои скромные воспоминания рассматривались как работа по истории кино.

Я прожил в кино всю свою сознательную жизнь. «Великому немому» отданы и юность моя и зрелые годы.

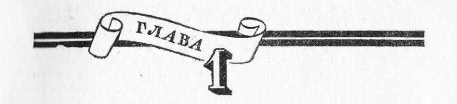
Я видел первые неумелые и робкие шаги того искусства, которое впоследствии вождь рабочего класса В. И. Ленин назвал самым важным из искусств. Я хочу рассказать молодежи и всем, кто интересуется кинематографом и историей его развития, как работали и создавали киноискусство мастера прошлых поколений.

Многое в моей книге опущено, многое стерлось в памяти, ряд дат неточен. Но я написал свою книгу о кино как оператор. Таким видел я кино в прошлые годы, стоя у аппарата.





Л. П. Форестье



1906 год. Париж. Я — ученик колледжа — возвращаюсь вечером домой.

На фасаде пассажа, выходящего на Итальянский бульвар, над входом висит укрепленный на железной раме небольшой экран. Толпа, стоящая на тротуаре, с любопытством и восхищением следит за фильмом, проицируемым на просвет из окна, расположенного позади экрана.

Молодость любопытна. Я проталкиваюсь вперед и с увлечением смотрю небольшой комический киноэпизод.

Вслед за этим на экране появляется надпись: режиссер Жорж Мелье приглашает прохожих зайти в пассаж, в собственный его кинотеатр, и посмотреть созданные им увлекательные образцы нового искусства кино.

В тот же вечер я побывал в пассаже и на всю жизнь запомнил небольшой, переполненный зрителями зал.

В этом зале я впервые начал мечтать о профессии оператора, о том, что сам буду снимать замечательные фильмы и волновать ими сердца людей.

Но, готовясь вступить в жизнь, нужно думать о верном куске хлеба. Кино же — дело неиспытанное, ненадежное. Да к тому же и производство кинофабрик строго засекречено предпринимателями, боящимися конкуренции, и проникнуть на фабрику совершенно невозможно. Вот почему, окончив школу, я решил заняться фотографией, «похожей» на мастерство оператора, и стал работать фоторепортером в одном из парижских журналов.

Но видно мне на роду было написано вертеть ручку киносъемочного аппарата...

Все чаще и чаще проводил я свободные вечера в разных «синема», как назывались в Париже кинотеатры.

В те годы кино считалось чем-то вроде ярмарочного балагана, явно недостойным занять место на Больших Бульварах, где размещалось свыше 15 различных театров, от оперных до варьете.

Кинотеатры ютились в случайных неблагоустроенных помещениях пустовавших зал, пивных или магазинов, преимущественно в рабочих кварталах. Они были оборудованы весьма примитивно; не было ни фойе, ни зала ожидания. Публика входила и выходила на протяжении всего сеанса.

В зрительном зале стояли ряды длинных скамеек или простых гнутых стульев. Так как фильмы демонстрировались на просвет из будки, находившейся за экраном, последний делался из простого полотна.

Большинство проекционных аппаратов (особенно в провинции) работало на ацетиленовом или эфирно-кислородном освещении. Из-за этого часто случались пожары.

Фильмы прокручивались вручную, часто сбивалась рамка, рвалось изображение. Но это не охлаждало ни меня, ни других завсегдатаев кино.

Программа киносеансов состояла из нескольких небольших фильмов и была очень разнообразной. Каждый сеанс включал в себя драму, комедию или комическую, видовую и интересный еженедельный киножурнал «Патэ» или «Гомон», посвященный происшествиям и спортивным новостям.

Каждый вечер, проведенный мною в кинотеатре, будоражил затаенные мечты о кинематографе. В конце концов я был так же одержим кинопроизводством, как болельщик футболом. Случай мне помог.

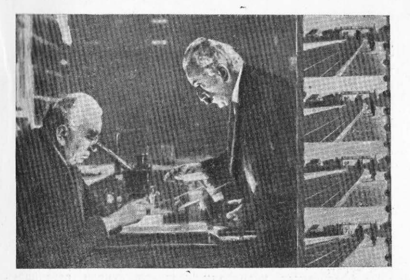
Встретившись как-то на улице с одним из товарищей по колледжу, я разговорился с ним. Это был сын знаменитого кинофабриканта Леона Гомона. В дни учебы я стеснялся говорить с ним о своей страсти к кино. Сейчас отчаяние толкнуло меня на откровенность. Я рассказал товарищу о моем увлечении кинематографом и просил протекции к его отцу. Он обещал мне помочь.

Несколько дней спустя я получил от него записку с приглашением явиться в контору фабрики. Меня принял сам Леон Гомон. После короткой проверки моих фотографических знаний он предложил мне до поступления на должность оператора, о которой я просил, пройти на его фабрике весь комплекс обучения кинопроизводству, то есть поработать склейщиком картин, механиком проекционного аппарата, копировщиком, проявщиком.

Так с 1908 года началась моя жизнь в кино.

Леон Гомон был крупным инженером, владельцем фабрики изобретенных им фотоаппаратов «Бебе Гомон» и стереоскопов, известных под названием «вераскоп Ришар». В молодости он прошел великолепную школу, работая сначала у Маре *, а позже у Демени *. Увлекшись кино, Гомон к моменту моего с ним знакомства расширил фабрику, начав

* Крупные французские инженеры-изобретатели.



Изобретатели кинематографа братья Луи и Огюст Люмьер. Справа—кадры из их первого фильма «Подход поезда к станции»

изготовлять в специально построенных цехах все необходимое для нужд кинопроизводства.

Но фабрика в Бельвилле * изготовляла не только съемочную и лабораторную аппаратуру. В первом этаже здания находилась негативная лаборатория и подсобные помещения для режиссеров и операторов; во втором — был оборудован большой стеклянный павильон. В ста метрах от павильона, в том же дворе работали позитивная лаборатория, монтажная и проверочная.

Фабрика в Бельвилле, как и подобные же предприятия братьев Патэ в Жуанвилле и Венсене, была одним из первых в мире кинопредприятий, оборудованных в расчете на массовое производство фильмов. Фабрика имела свой устав, свои правила внутреннего распорядка.

Всем служащим и рабочим, не имевшим прямого отношения к киносъемке, вход в павильон и служебное помещение операторов был строго воспрещен. Это делалось не столько для поддержания дисциплины **, сколько из боязни разгласить названия или содержание фильмов, находящихся в производстве.

Надо сказать, что в те времена за границей (так же как и в первые годы существования русской дореволюционной

* Бельвилль — рабочий квартал Парижа.

** Всем рабочим и служащим, кроме работников съемочной группы, категорически запрещалось вообще отлучаться от рабочего места.

кинематографии) кинофабрики сплошь и рядом снимали фильмы на одну и ту же тему и с одними и теми же названиями. Фирма, успевшая выпустить фильм первой, срывала тем самым выпуск аналогичного фильма конкурировавшей с ней фабрики и причиняла последней немалые убытки. Во избежание подобных неприятностей предприниматели до окончания съемок старались держать в строгом секрете сюжет и название каждого своего нового фильма. Вот почему Гомон брал со своих творческих работников подписку, что в случае ухода с фабрики они в течение года не будут поступать на другое кинопредприятие, особенно к Патэ — главному гомоновскому конкуренту.

В Париже существовал еще ряд кинофабрик: «Эклипс» — филиал анлийской фирмы, «Урбан» (где оператором работал англичанин Месгиш, считавшийся первым в мире профессиональным кинооператором), небольшие фирмы «Радиос», «Робер и Раллэ» и «Эклер».

Много мелких кинофабрик было основано в разных странах Европы и в Америке. Слабые по началу, они, изучив опыт французских кинопромышленников, сумели организовать свою работу, и вскоре крупные итальянские кинофирмы «Чинес», «Итало-фильм» и «Амброзио» начали выпускать неплохие исторические фильмы. Фирмы «Нордиск» в Копенгагене, «Витаграф» в Америке, «Местер» в Германии и другие стали серьезными конкурентами парижских фабрик «Патэ» и «Гомон».

Работа в кино приобретала, помимо всего, острый спортивный интерес. Погоня за зрителем, стремление отвлечь его от конкурирующей фирмы в сочетании с борьбой за овладение техникой кинопроизводства придавали всей жизни сотрудников кинопредприятия характер азартной игры. Казалось, все вокруг куда-то спешили, боялись что-то упустить.

В атмосфере постоянной спешки и азарта я прошел сравнительно быстро все этапы своей производственной учебы. Довольно долго задержался я лишь на работе проявщика негатива. Но, наконец, пройден и этот этап.

Меня перевели в операторский отдел и приставили к одному из старых операторов для изучения азбуки операторской работы. Но, кроме поверхностного ознакомления с киносъемочным аппаратом, мой учитель почти ничего мне не показал и ничему не научил.

У Гомона тогда работало всего четыре оператора. Ввиду полного отсутствия литературы по технике кино и неспособности моих учителей к педагогике я изобрел свою систему учебы: целыми днями ходил за операторами и смотрел, что и как они снимают. В свободные же от съемок часы я учился вертеть ручку аппарата, приобретая навыки, как наводить

на фокус и делать панорамы, пользуясь для этой цели специально выданным мне старым киноаппаратом.

В те годы приходилось снимать все — драмы, комедии, видовые, хронику. От оператора требовалось немногое: лишь бы изображение получилось резким, светлым и действующие лица не резались бы кадром. О мягкой оптике, крупных планах и световых эффектах мы не имели никакого представления.

При таких требованиях начинающие операторы довольно быстро осваивались с техникой съемки. Бывали, конечно, передержки и недодержки, но Гомон не очень огорчался этим и хвастал, что лаборатория его достаточно хороша и исправит любую световую ошибку неопытного оператора.

Некоторое время спустя мне дали снимать первую картину. Это был небольшой комический фильм, состоявший приблизительно из 15 кусков, всего около 150 метров. Снимался он целиком на натуре.

Мой операторский дебют окончился довольно благополучно и вскоре мне дали второй фильм, уже со съемкой в павильонах. Это было много сложнее, и я сильно волновался, но фильм все же вышел удачным. После выпуска его в свет я стал считаться на фабрике полноценным оператором, хотя, между нами говоря, я почти ничего не знал и снимал «по наитию».

Кроме игровых фильмов я в это время часто снимал хронику «Гомон» в Париже, в провинции, а иногда даже за пределами Франции.

Как только в Париже была получена телеграмма о землетрясении в Мессине, я и один из моих товарищей были отправлены на место катастрофы.

От города и его окрестностей остались одни развалины, некоторые дома еще догорали. Прибывшие саперы и пожарные команды извлекали из-под обломков раненых и мертвых.

Одними из первых прибыли на место катастрофы и принялись за оказание помощи пострадавшим офицеры, медицинский персонал и команды двух русских военных кораблей, стоявших на рейде в Мессине. Эти корабли должны были отплыть в Россию в день катастрофы, но при виде народного бедствия они остались на месте, и команды их до конца землетрясения самоотверженно, с большим риском для жизни принимали участие в спасательных работах.

Мы все были очевидцами двух последних очень сильных подземных толчков; эти толчки вызвали в Мессине еще бóльшие разрушения и новые жертвы. Началась паника, прекращению которой очень помогли русские. По их инициативе все спасшееся население было выведено за город и поселено в палатках на поле. Нас приютили в палатке Международного Красного Креста.

По окончании съемок мы немедленно вернулись в Париж. Заснятый материал оказался удачным. Кинохроника «Землетрясение в Мессине» с огромным успехом демонстрировалась на всех экранах мира.

Впрочем, события в Мессине были так значительны и интересны, что сенсационного материала с лихвой хватило для двадцати операторов разных фирм. Все эти фирмы выпустили свои хроникальные фильмы и все они без исключения были немедленно распроданы владельцам кинотеатров.

Некоторое время спустя меня послали в пригород Парижа, на аэродром, снимать первые полеты летчика Губерта Латама. Мне пришлось жить в поле, в палатке вместе с летчиком и его механиком.

В течение семи дней Латам пробовал оторваться от земли, но это ему не удавалось. Лишь на восьмой день утром его аппарат поднялся в воздух, пролетел около сорока метров и приземлился.

Я снял все это и немедленно помчался на машине в лабораторию. В тот же вечер фильм был показан на экранах Парижа. Зрители приняли его с большим энтузиазмом.

Позднее мне еще раз пришлось снимать Латама при его попытке перелететь через Ламанш. Я снял старт с французского берега, но финал полета так и не попал на кинопленку. Не долетев двух километров до Англии, Латам упал в море, где и был подобран подоспевшим кораблем.

На другой же день перелет через Ламанш был осуществлен летчиком Луи Блерио, ставшим сразу мировой авиационной знаменитостью. Старт его самолета засняли, но так как нельзя было предугадать, в каком пункте английского побережья Блерио приземлится, финиш его полета так и остался не виденным кинозрителем.

Если в те времена кинотехника была весьма примитивной, то техника авиации была еще слабее. Сперва в качестве фоторепортера, потом в качестве кинооператора мне посчастливилось присутствовать на расположенных вблизи от Парижа аэродромах при первых полетах братьев Орвилля и Вильбура Райтов, Анри Фармана и других пионеров авиации.

Когда теперь я читаю о воздушных боях на фронтах Отечественной войны, когда по праздникам я любуюсь пролетающими над Красной площадью сотнями самолетов разнообразных систем — от легких истребителей до тяжелых бомбардировщиков, когда мне приходится пользоваться замечательными самолетами нашего гражданского воздушного флота, я невольно вспоминаю невероятные чудовища, на которых летали в начале нашего века эти бесстрашные люди.

Их причудливые по форме монопланы и бипланы были в большинстве случаев построены из бамбуковых палок и металлических трубок, обтянутых полотном. На самолетах были

установлены моторы фирм «Гном» или «Анзани» в 50 лошадиных сил, считавшиеся по тем временам чудом техники. Летчик сидел в центре этого не очень надежного сооружения на низком сиденье, наподобие скамейки, как ворона на ветке. Руля и приборов не было. Самолет управлялся при помощи педали и деревянной палки, торчавшей между ногами пилота и называемой им иронически Manche à balai (палка от метелки).

При виде этих самолетов невольно приходила в голову мысль, что вот сейчас все это рассыплется, что, кстати сказать, часто случалось не только при полетах, но и на земле при попытках оторваться. Недаром летчики того времени почти никогда не употребляли слово «летать». Отправляясь на аэродром, они иронически выражались: «пойду ломать палки» (casser du bois).

Это были люди, одержимые идеей передвижения в воздухе. Они совершенно забывали о том, что сами могут разбиться. При довольно частых катастрофах из груды обломков извлекался летчик, иногда убитый или раненый, большей частью с переломанными руками или ногами. Казалось, что, выздоровев, он бросит летать. Но, едва став на ноги, летчики снова появлялись на аэродроме и продолжали «ломать палки».

Позже, обосновавшись в Москве, я часто бывал на Ходынке, где смотрел, а иногда и снимал для хроники полеты первых русских летчиков: Уточкина, Россинского, Габер-Влынского и других, которые так же, как их коллеги во Франции, совсем не щадили своей жизни, и беспокоились лишь о том, как бы не испортить самолет. Целью всего их существования была борьба за овладение воздухом.

У Гомона я снял еще несколько игровых фильмов, но вскоре мне пришлось расстаться с этой фирмой. Произошло это при следующих обстоятельствах: у Гомона тяжело заболел проявщик негативов; дирекция на время его болезни предложила мне выполнять эту работу, что меня совсем не устраивало, так как мое увлечение операторской работой все возрастало. Приказу дирекции все же пришлось подчиниться, и я в течение трех месяцев добросовестно проявлял негативы. Работа была очень тяжелой. По 12 часов в сутки, с часовым перерывом на обед, приходилось находиться в небольшой комнате, освещенной тусклым красным светом. Категорически запрещалось курить и выходить на свежий воздух. Замены мне не давали. В конце концов я не выдержал, распрощался с Гомоном и перешел на фабрику «Эклер» в качестве оператора.

В те времена все кинопавильоны были построены наподобие больших фотоателье со стеклянными крышами и стенами, с белыми занавесями для защиты от солнца. Ни-

каких специальных технических приспособлений не было. Искусственное освещение было не основным, а лишь дополнительным к дневному. У «Гомон», например, были громадные (3×4 *м*) металлические щиты на колесах с 12 дуговыми горелками. Каждый щит брал около 400 ампер. В зависимости от силы дневного света эти тяжелые и неудобные щиты ставились по бокам декорации и спереди, около аппарата. Верхним и контровым светом тогда не пользовались вообще.

Ночные съемки никогда не производились.

Полное отсутствие прожекторов лишало возможности давать направленный свет и, таким образом, световые эффекты были исключены.

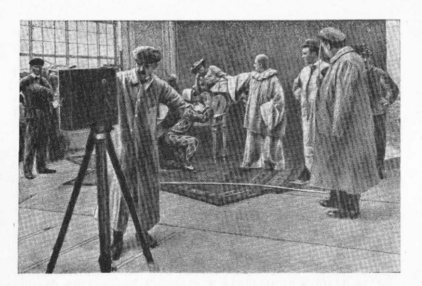
Рядом со съемочным павильоном обычно устраивались небольшие комнаты для актеров и гримера. Гримом почти не пользовались, ограничиваясь наклеиванием усов и бороды и подгонкой соответствующего парика, да и то только для исторических картин.

Все декорации рисовались на холсте и прикреплялись к большим доскам. Художников приглашали всегда театральных, часто малоопытных. Лишь в исключительных случаях, когда надо было ставить сложные стильные декорации, привлекали крупного художника, который занимался также и костюмами. Почти все декорации окрашивались клеевой краской в серый или светлокоричневый тон. По этому тону рисовались окна, двери и даже часть бутафории. Обстановка в декорациях почти всегда была случайной, исключение делалось только для больших исторических фильмов, в которых костюмы, мебель и все аксессуары оформления были более или менее выдержаны в стиле изображаемой эпохи. Все необходимое бралось в этих случаях напрокат, у театрального костюмера. Специальные костюмы не шились, даже для исполнителей главных ролей.

Первые кинорежиссеры были в большинстве случайными людьми. Среди них попадались и актеры, и художники, и журналисты, и посредственные театральные деятели. Ни один из кинорежиссеров тех лет не имел ни малейшего понятия о кинопроизводстве, да и не очень им интересовался.

Попав по знакомству на фабрику, они некоторое время гуляли по павильону и приглядывались к работе более опытных мастеров, а потом сами получали постановку. Во время съемок помогать им было некому, за исключением тех редких случаев, когда с ними работали опытные операторы.

Только слабостью первых творческих работников кино объясняется тот факт, что от первых лет работы во французской кинематографии в моей памяти сохранились лишь имена Луи Фельяда и Леона Перре, работавших у «Гомона»



Репетиция перед съемкой в киноателье «Эклер» (Париж)

Гораздо позже в кино пришли по-настоящему одаренные люди, такие, как постановщик фильмов с участием Асты Нильсен режиссер датчанин Урбан Гаад и знаменитые американские режиссеры Дэвид Гриффит и Томас Инс.

Дэвид Гриффит, известный нашему зрителю по фильмам «Нетерпимость», «Сломанные побеги» и другим, осуществил переворот в кинорежиссуре, поставив во главу угла всей своей работы актера, психологическое раскрытие образа. Кинодрама, создателем которой он был, обязана ему открытием таких блестящих актеров, как Ричард Бартелмесс и сестры Лилиан и Дороти Гиш.

В те годы во Франции кинорежиссеры специализировались в каком-нибудь определенном жанре. Одни ставили только драмы, другие — комедии, третьи — исключительно трюковые и комические фильмы.

В первые годы кино не имело и своих профессиональных актеров. Они появились в Америке, гораздо позже, во время первой империалистической войны, когда американцы превратили кино в одну из крупнейших отраслей промышленности США.

Во Франции, как и в других странах, занимавшихся производством кинофильмов, состав актеров был чрезвычайно разнообразным. В большинстве случаев снимались посредственные театральные актеры, а для трюковых и комических картин приглашали артистов цирка и эстрады. Круп-

ные театральные артисты не интересовались кино, даже презирали его. От них часто можно было слышать: «Кино — это дело для ярмарочных балаганов».

Да и кого из серьезных актеров мог заинтересовать низкий художественный уровень тогдашней кинопродукции и сравнительно низкая оплата актерского труда на кинофабриках? Ведь при большом количестве крупных театров и их взаимной конкуренции признанные театральные актеры зарабатывали в Париже довольно много.

Во многих парижских театрах, особенно расположенных на Больших Бульварах, широко применялась система гастролей двух крупных актеров (героя и героини). Для таких гастролеров известные драматурги специально писали пьесы. Для них шились роскошные костюмы. Остальная часть труппы состояла из нескольких второстепенных актеров, остававшихся в тени. Пьеса, написанная или выбранная для гастролей, шла каждый день в течение целого сезона (иногда и двух) при полных сборах. При такой системе антрепренеры театров, неся небольшой расход по содержанию труппы, могли платить примадонне и «первому любовнику» большие гонорары.

Понятно, что последние не шли в кино, которое не могло принести им ни художественного, ни материального удовлетворения. Вот почему такие крупные французские актеры, как Люсьен Гитри, Жанна Гранье, Ле-Баржи, Брассер и другие, так никогда и не появились на экране. Все попытки привлечь знаменитого французского актера Коклена-старшего к съемкам хотя бы в одном кинофильме также окончились его категорическим отказом.

Первым актером, создавшим себе славу в кино, был артист парижского театра «Варьете» — Прэнс. Это был прекрасный актер, первым окончивший класс комедии в Парижской консерватории. Прэнс несколько лет проработал у «Патэ», снимался исключительно в комедийных фильмах и пользовался у зрителей большим и неизменным успехом.

Впервые во Франции театральные актеры согласились сниматься на парижской кинофабрике «Художественный фильм» («Filme d'Art»). Дирекция этой фабрики решила привлечь в качестве исполнителей главных ролей и больших эпизодов актеров театра «Французской комедии» («Comedie Française», или, как называют его в Париже, «Дома Мольера») и театра «Одеон». Привилегированное положение и большие государственные дотации позволили этим театрам иметь постоянный и очень хороший актерский состав. Репертуар состоял исключительно из классики (Софокл, Корнель, Расин, комедии Мольера, Бомарше и др.), редко обновлялся и не требовал частых репетиций. Поэтому имевшие днем много свободного времени актрисы Габриэль Робин, Берта

Бови, Сесиль Соррель и актеры Макс Дерли *, Альбер Ламберт-сын, Анжелло, Александр согласились участвовать в съемках первого фильма, снятого «Фильм д'Ар» — «Арлезианка».

Сценарий этого фильма был экранизацией одноименного романа Альфонса Доде. Качество актерского исполнения сказалось — фильм имел большой и заслуженный успех.

Второй постановкой «Фильм д'Ар» был фильм «Убийство герцога Гиза» по сценарию члена Французской академии Анри Лаведана. Главные роли исполняли актеры «Комеди Франсез»: Ле-Баржи играл роль Генриха III, Альбер Ламберт — герцога Гиза, Габриэль Робин — маркизу Пуармутье, Берта Бови — пажа. Блестящие декорации художника Бертен, стильные костюмы, оружие и мебель в сочетании с великолепной актерской игрой создали нечто не виданное доселе в кино. Фильм имел совершенно исключительный успех и долго не сходил с мирового экрана.

После появления на экране «Убийства герцога Гиза» никто из деятелей литературы и искусства уже не сомневался в том, что кино имеет громадное будущее.

Но фабрика «Фильм д'Ар», располагавшая собственным, неплохо оборудованным павильоном, великолепными актерами, квалифицированными режиссерами и рабочей силой, не имела своих операторов и лаборатории. Первое время ее материал обрабатывался в лаборатории фирмы «Патэ», которая предоставляла «Фильм д'Ар» и операторов. В конце 1909 года эти услуги взяла на себя фабрика «Эклер», где я тогда работал, и меня откомандировали на «Фильм д'Ар», где я снял несколько картин.

Среди многочисленных постановок «Фильм д'Ар» нужно особо отметить «Миньон» с участием Делоне и Сильвы, «Флорию Тоску» с участием Сесиль Соррель, «Отпечаток руки» с Бюрге, Северин, Максом Дерли и знаменитой Мистэнгетт, «Дурнушку» с участием Жана Анжелло и Трухановой и «Разорванные цепи» с участием Анри Крауса, ставшего впоследствии одним из лучших актеров кино. Все эти хорошие по качеству фильмы уступали (с точки зрения художественного и актерского исполнения) картине «Убийство герцога Гиза», но тем не менее были очень тепло встречены публикой. Основная заслуга «Фильм д'Ар» была в том, что эта фабрика заставила всех кинопредпринимателей более внимательно и серьезно отнестись к художественному качеству выпускаемых фильмов.

Пробовали сниматься в кино, правда, больше из любопытства, чем из любви к киноискусству, и такие мировые

* Знакомый нам по недавно шедшей у нас картине Ренэ Клэра «Последний миллиардер» (в роли миллиардера).

знаменитости, как актрисы Сара Бернар и Режан, имевшие в Париже собственные театры.

Постановка в кино «Мадам Сан-Жен» с участием Режан имела громадный успех благодаря превосходной игре самой Режан. Партнеры ее были значительно слабее.

Первая попытка заснять Сару Бернар была сделана в 1909 году в фильме «Анжелло, тиран Падуанский» (экранизация пьесы В. Гюго, где она играла роль Тизбе). К сожалению, картина не была доведена до конца из-за невероятных капризов и прихотей актрисы. Не понимая отличия кино от театра, Сара Бернар хотела играть целые сцены без купюр, как на театре, что не только удлиняло фильм, но и портило его, нарушая целость художественной конструкции. На третий день съемок надо было снимать самую ответственную сцену. Сара Бернар не согласилась с мизансценой, предложенной режиссером, обозвала его «шарлатаном», уехала домой, и больше мы ее на фабрике не видали.

Спустя три года Сара Бернар согласилась сниматься на фабрике «Эклер» в роли Маргариты Готье в фильме «Дама с камелиями» (экранизация пьесы А. Дюма-сына) в окружении актеров собственного театра. Хотя фильм и был закончен, но успеха не имел, так как ставил его малоопытный режиссер. Фильм «Дама с камелиями» ценен лишь тем, что в нем запечатлена на пленку великая французская актриса.

Во время первой империалистической войны 1914—1918 гг. в Париже был поставлен третий фильм с участием Сары Бернар «Слезы нашей матери». Этот фильм был широко разрекламирован во Франции, Англии и особенно в Америке, где публика оказала ему горячий прием. Несколько экземпляров кинофильма «Слезы нашей матери» были привезены в Россию французом Е. Рессье и выпущены на экраны Москвы и Петербурга, но русская публика холодно приняла картину.

Без особого художественного успеха проходили в России и неоднократные театральные гастроли Сары Бернар. Воспитанному в традициях русского психологического театра зрителю была чужда рассудочная, умозрительная, а не эмоциональная сила ее игры. Этим, повидимому, и объясняются сдержанные отзывы о Саре Бернар великих русских писателей И. С. Тургенева и А. П. Чехова, а также критиков А. Кугеля и Ивана Иванова.

Между тем у Сары Бернар, как и у других представителей французского искусства, был большой интерес к России. Русских считали большими мастерами и тонкими ценителями сцены, а гастроли в России — выгодным и почетным ангажементом, которого добивались так же, как и приглашения во французскую труппу, постоянно дававшую спектакли в Петербурге в здании Михайловского театра.



Макс Линдер в бытность его в Москве. Справа—кинодеятель С. А. Френкель

Итак, театральные знаменитости не очень баловали кино своим присутствием. Кино искало и находило своих «героев» часто в недрах того же театра. Самым популярным из них в те годы был Макс Линдер.

Комедийный актер одного из парижских театров, Макс Линдер, начал свою кинокарьеру у Патэ, где в течение 15 лет был режиссером и исполнителем главных ролей в громадном количестве комедий и комических. Макс Линдер был очень маленького роста и соответственно подбирал себе партнеров, благодаря чему на экране оставался незаметным этот его природный недостаток. Имя Макса Линдера связано с фирмой «Патэ», где сняты все его фильмы. Патэ шел на любые условия знаменитого комика, так как громадный его успех приносил фабрике колоссальные доходы.

В 1913 году Макс Линдер приехал в Россию. Я хорошо помню его встречу с московскими кинематографистами в кинотеатре «Континенталь» (ныне «Востоккино»). Он приехал туда в костюме, в котором снимался в большинстве своих фильмов, — визитка, цилиндр и трость.

Появление Макса Линдера на Театральной площади и в кинотеатре «Континенталь» произвело невероятный фурор. Московские дельцы не преминули воспользоваться случаем и организовали его гастроли в театре «Зон» (ныне перестроенное здание концертного зала имени Чайковского), где

Линдер разыграл небольшой скетч. Успех его был грандиозен. Достать билет было почти невозможно. Публика, состоявшая в большинстве из молодежи, буквально засыпала Линдера цветами. (Нечто подобное произошло много позднее, в 1926 году, в связи с приездом в Москву знаменитых американцев — Мэри Пикфорд и Дугласа Фербэнкса.)

Во время войны 1914—1918 гг. Макс Линдер, вступив в ряды французской армии, был ранен на фронте (в Москве даже была получена телеграмма, что он убит), что еще более усилило его популярность. После окончания войны он долго и много снимался, но прежнего успеха уже не имел. В 1925 году, разочарованный в кино и удрученный неудачной женитьбой, Макс Линдер в припадке отчаяния покончил в Вене жизнь самоубийством.

У Патэ, в первые годы существования его кинофабрики, снимался еще один актер, пользовавшийся неизменным успехом у публики. Это был итальянец Андрэ Дид, широко известный под именем Глупышкина. До прихода в кино Андрэ Дид был цирковым актером, и все его картины были построены на головоломных трюках и глупых положениях.

Первыми драматическими актерами, завоевавшими мировую известность в кино, были артисты копенгагенской фабрики «Нордиск» — Аста Нильсен и Гаррисон.

Картина режиссера Урбана Гаада «Бездна» с Астой Нильсен в главной роли была своего рода откровением и произвела фурор. Можно считать, что Урбан Гаад является создателем первых настоящих кинодрам.

Колоссальной популярностью пользовался Гаррисон. Великолепный спортсмен, хороший актер, превосходно умевший носить самые разнообразные костюмы, он своей непринужденной и выразительной манерой игры быстро завоевал мировое признание.

Помимо ранее упомянутых французских актеров следует отметить Анри Крауса (великолепно сыгравшего роль Жана Вальжана в фильме «Отверженные» по роману В. Гюго), Ренэ Навара (с огромным успехом дебютировавшего в фильме «Фантомас»), Этьевана (выступавшего в ролях злодеев), очень хорошую гомоновскую актрису Ренэ Карл и талантливую Сюзанну Гранде, трагически погибшую при автомобильной катастрофе в самом расцвете своей карьеры.

Киносъемка на фабрике того времени была мало похожа на современную. В те времена не было ни утвержденных сценариев, ни актерских проб, ни подготовительного периода, ни освоения декораций.

Съемочная группа состояла из режиссера, оператора и одного или двух помощников режиссера (смотря по сложности съемки). Ассистентов режиссера и помощников оператора в те времена еще не существовало. За два-три дня до

съемки никто, кроме режиссера, не знал, что будут снимать, каков сюжет и название очередного фильма. За день до съемки ставилась более или менее прилично обставленная декорация. Если без этого нельзя было обойтись, брались напрокат костюмы и бутафория.

В день съемки оператор приходил в павильон на час раньше, ставил свет и приготовлял съемочный аппарат. Так как у «Гомон» категорически запрещалось снимать вручную, то в павильоне был построен похожий на башню огромный многопудовый чугунный штатив, передвигавшийся на маленьких колесах. Это чудовище с мотором, вращающимся ровно на 16 кадров в секунду, подкатывалось к месту съемки, к нему приспосабливали съемочный аппарат и на этом, собственно говоря, и заканчивалась вся подготовка оператора к съемке.

Кто видел в свое время старые картины «Гомон» или «Патэ», наверное, помнит фабричную марку, помещавшуюся в нижнем правом углу кадра (у «Патэ» — петух, у «Гомон» — розетка с буквами «Л. Г.» в середине). Маленький плакат с изображением марки приклеивался к нижнему правому углу декорации, и мы обязаны были взять его в кадр. Это служило доказательством того, что негатив принадлежит данной фирме, и являлось своего рода гарантией, что негатив не украдут.

Съемочный аппарат ставился так, чтобы вся декорация была в кадре. Актеры снимались всегда во весь рост, крупных и средних планов не существовало вообще. Поэтому до начала съемки на полу — впереди и по бокам декорации — прибивались длинные деревянные планки, показывавшие актерам пространство, по которому они могут передвигаться. Если актер во время съемки переступал через эти границы, даже на первом плане, кадр считался браком, потому что «человек не может ходить без ног» (как тогда выражались). Испорченные куски приходилось переснимать.

Когда все было готово к началу съемки, режиссер и актеры приходили в декорацию и начиналась «творческая» работа. Режиссер, держа в руках сценарий (состоявший из нескольких листков бумаги с записанными по порядку сценами снимаемого фильма), объяснял актерам, что от них требуется. После двух-трех коротких репетиций начиналась съемка. Снимали сцену только один раз; переснимали лишь в случаях явного брака. Когда все сцены в данной декорации были сняты, переходили в другую декорацию или уезжали на натуру.

Почти все съемки производились с одной точки, без передвижки аппарата. Конечно, в этих условиях снимали очень быстро. Фильмы, имевшие в длину не более 300 метров для драмы и не больше 200 для комедий и комических, составля-

лись из 15—20 кусков, которые по окончании съемки склеивались по порядку номеров (ни о каком монтаже не было и речи) вперемежку с надписями, которые занимали иногда до 60 метров. Склеенный таким образом фильм считался готовым к выпуску в прокат.

Сюжеты комедий и комических фильмов были в большинстве случаев незамысловаты. Все они строились на глупых положениях или на контрастах. Герои комических гнались друг за другом, падали в речку или в грязную лужу; жена избивала мужа, приходившего домой пьяным; героя обливали водой при проходах его по улицам и садам; муж (что было обычным сюжетом) ссорился с тещей, ссора оканчивалась, как всегда, дракой и победой тещи. Известный американский комик Поксон, весивший около восьми пудов, почти всегда играл вместе с очень худой актрисой, изображавшей его жену. Такой контраст вызывал гомерический хохот зрителей при первом же появлении актеров на экране.

Техника съемки была довольно примитивной и стандартной. Для изображения снов и видений применялись двойные экспозиции и каше. Ввиду отсутствия автоматических или свободно движущихся обтюраторов наплывы делали исключительно при помощи диафрагмы, что давало очень посредственные результаты. Для комических фильмов, когда по сценарию актер должен был прыгать на дерево или на крышу строения, применялась обратная съемка. Съемки по рисованным кадрам (мультипликации) были нам известны, но применялись редко, а съемки кукол (объемная мультипликация) не были еще изобретены.

В 1909 году мне пришлось снимать мультипликационным способом целый фильм. Его несложный и довольно глупый сюжет заключался в том, что человек, купивший граммофон, заводил его у себя на квартире, и все предметы (в том числе мебель) начинали танцовать. Нужный эффект достигался при помощи проволоки, привязанной незаметно ко всем предметам и помогавшей их передвигать. Этот адский труд дал, однако, посредственные результаты.

Говоря о первых попытках трюковых съемок, хочется вспомнить еще раз Жоржа Мелье. Этот талантливый человек ставил кинофильмы, главным образом, фантастические или феерические. Его картина «Путешествие на луну» была образцом изобретательности и имела грандиозный успех. Жоржа Мелье надо считать первым изобретателем трюковых съемок.

Не могу отказать себе в удовольствии процитировать в связи с этим довольно длинную выдержку из интересной статьи Г. Козинцева «Народное искусство Чарли Чаплина» *,

* Сборник «Чарльз Спенсер Чаплин», Госкиноиздат, 1944 г.

в яркой и образной форме характеризующую значение Жоржа Мелье в истории киноискусства:

«28 декабря 1895 года в подвале «Большого кафе» на бульваре Капуцинов, № 17 на полотне экрана замелькали серые тени. Потрясенные зрители увидели выход рабочих с фабрики Люмьер в Монплезире и приход венсенского поезда. Зал ахнул от невиданного факта ожившей фотографии. Самый факт движения на плоскости экрана был сенсационен. Новое изображение немедленно попало в разряд монстров из паноптикума. Дышащая восковая Клеопатра и сиамские близнецы почувствовали приближение страшного конкурента. Плоские люди двигались, как живые, и дамы с птичьими гнездами на шляпах, под руку с господами в серых котелках, спешили навстречу подъезжающему поезду.

Это было даже не изображение жизни. Это была сама жизнь.

Что двигалось—было неважно. Существенен был самый факт движения. Но уже наступал следующий этап. К факту ожившей фотографии стали привыкать. Движение на плоскости экрана перестало быть сенсационным. Перед взволнованными антрепренерами «Чуда XX века» стали два вопроса чисто эстетического характера: кто движется и как движется?

Монстр начал превращаться в искусство.

История нового искусства начинается с легенды. В скрижалях истории кино записан случай, напоминающий известный рассказ о Ньютоне и яблоке.

Карикатурист, актер, декоратор и фокусник Жорж Мелье должен быть причислен к лику первых святых кинематографа. Факт фиксируемого и вновь оживающего движения потряс будущего святого. Он бродил по улицам Парижа со странным, громоздким и нелепым сооружением. Это был подобный поезду из китоновского «Нашего гостеприимства» съемочный аппарат.

Марширующие солдаты, прогуливающиеся завсегдатаи бульваров, проезжающие омнибусы — все это, уменьшаясь до крохотного размера, попадало на целлулоидную ленту и ждало вторичного воскрешения на полотняной стене.

Предистория кинематографического искусства еще продолжалась.

И вдруг аппарат испортился. Пытаясь его починить, Мелье прокрутил пленку назад, а потом опять вперед. И когда он спроецировал снятую пленку на экран, он увидел чудо: едущий по улице омнибус превратился в похоронные дроги.

Ньютон увидел падение яблока.

История киноискусства началась.

Фокусник Мелье понял возможности нового чуда. Понял «сверхнатуральные» возможности кинематографа. Первым кинематографическим жанром стала феерия.

В 1900 году Мелье сделал около двухсот «магических, таинственных и трюковых фильмов» от одной минуты до двух длиною. Характер этих картин понятен по их названиям. «Фокусник, делающий 10 шляп в 60 секунд», «Исчезающая дама», «Лаборатория Мефистофеля», «Заколдованная гостиница» и т. д.

Экран зажил странной жизнью: люди летали по воздуху, волшебно пропадали в облаках дыма, превращались в животных и цветы, гуляли по звездам...

«Жорж Мелье был «отцом» театральной традиции в кинематографе», пишут о нем историки американского кино.

Что же это была за театральная традиция?

Достаточно посмотреть на фотографии магических картин Мелье, как эта традиция становится ясной. Она сквозит в каждом штрихе грима, в каждой детали костюма, в каждой планировке.

В деревянный сарай, приспособленный под киноателье, вошли цирк, варьете, мюзик-холл. Вошли низкие жанры театра. Вошел клоун.

Привезенные в Америку феерии Мелье пользовались грандиозным успехом. Они определили дорогу комического фильма. Клоунада, пантомима, бурлеск перешли в новое качество. Возникла короткометражная комическая».

Жорж Мелье в силу своего дарования шел, разумеется, впереди большинства современных ему кинодеятелей, но сам факт появления трюкового кинематографа Мелье свидетельствует о том, что из явления «экзотического» кино постепенно превращалось в настоящее искусство и в настоящую отрасль промышленности, которая с каждым годом расширяла рамки производства картин.

Осенью и зимой, когда в Париже из-за дождя и плохой погоды производство съемок на натуре становилось невозможным и в связи с этим нехватало павильонов, много съемочных групп уезжало на юг Франции, где можно было снимать круглый год.

В течение четырех-пяти недель снимали два-три натурных фильма. Если места съемок были интересны, операторы, закончив основную съемку, снимали еще одну или две видовых картины до 150 метров длиной каждая.

Однажды на юго-западе Франции, в перерыве между съемками основного фильма, я снял видовую, которая шла на экране под названием «Бушующий океан в Биаррице». Она состояла из кусков, показывающих бушующий океан, разбивающиеся о прибрежные скалы огромные волны, и заканчивалась пятнадцатиметровым кадром, изображавшим заход солнца за старинную церковь, стоящую на большой скале.

Этот кусок был очень эффектно и своеобразно обработан лабораторией: первые 5 метров были окрашены в оранжевый цвет, который постепенно переходил в наплыв багрового цвета; последний, в свою очередь, переходил в темносинюю окраску. Все это должно было изображать постепенное наступление ночи. Виды бушующего океана и удачная обработка лабораторией последнего кадра произвели на зрителей огромное впечатление. Было продано больше 800 копий, что дало «Гомон» солидную прибыль.

Успех и дешевизна видовых, которые демонстрировались обязательно в каждой программе кинотеатров, надоумили нескольких операторов специализироваться исключительно на съемках видовых и этнографических картин. Кинофабрика предоставляла этим операторам по договору съемочную аппаратуру, негативную пленку и известную сумму денег на расходы. По возвращении оператора из экспедиции и проявки и монтажа привезенного материала кинофабрика уплачивала по 20 сантимов с каждого метра напечатанного и поступившего в продажу позитива, за вычетом стоимости негативной пленки и денежного аванса.

Этнографические фильмы, имевшие не более 150 метров длины и показывавшие быт и достопримечательности различных городов и областей, очень нравились публике во всех странах. Вначале операторы разъезжали преимущественно по Франции, затем по Европе — в Испанию, Италию, Грецию, Турцию и т. д. В России съемки первых этнографических фильмов были произведены оператором французской фирмы «Эклипс».

Позже, в связи с возрастающим спросом на этнографические фильмы, операторы стали разъезжать по всем странам света.

Один из моих товарищей, работавший со мной у «Эклер» и специализировавшийся на таких поездках, в течение нескольких лет побывал в Египте, в Центральной Африке, в Конго, на реке Замбези (где он снимал охоту на диких зверей), в Южной Америке, в Китае, Японии, Индии, на многих экзотических островах Индийского и Атлантического океанов. Из всех этих поездок он привозил фильмы, которые публика смотрела с большим интересом. Эти фильмы одновременно служили очень ценным наглядным пособием по географии в школах и даже университетах.

Отсутствие в те времена легкой портативной киносъемочной аппаратуры типа «Акелен», «Аймо» или «Кинамо» очень затрудняло работу операторов, особенно на натуре, где съемка требует всегда большой подвижности. Операторам приходилось брать в далекие поездки тяжелый и неудобный киноаппарат стандартного типа, немало мешавший им в трудных, а иногда и опасных путешествиях. Но операторы тех времен были мало избалованы, и неудобство аппаратуры не останавливало их в стремлении снять побольше и поинтереснее. Иногда операторы присоединялись к хорошо организованным научным экспедициям или геолого-разведывательным партиям. В этих случаях они привозили материал, ценный не только для показа на экране, но и для научного изучения мало или совсем неисследованных уголков земного шара.

У Патэ и у Гомона снимались еще «цветные» фильмы. Это были в большинстве случаев сказки, феерии или исторические «костюмные» картины. Снимались «цветные» фильмы обычным способом, а потом раскрашивались на позитиве. Для того чтобы облегчить окраску на позитиве, костюмы для этих фильмов шились из материалов светлых цветов. Первое время окраска производилась вручную: каждый кусок позитивной ленты передавался девушкам-специалисткам, которые при помощи увеличительного стекла и кисточки накладывали краску на костюм и другие предметы соответственно данному художником образцу. Каждая девушка накладывала только одну краску. Когда раскраска плоскостей, помеченных на эскизе этим цветом, кончалась, кусок ленты

переходил к другой девушке, работавшей над окраской других плоскостей другим цветом, и т. д. Такая кропотливая работа обходилась довольно дорого, а результаты были далеко не всегда удачны.

Делались попытки ввести и иной способ окраски «цветных» фильмов. После окончания съемки картины печаталось столько экземпляров позитива, сколько должно было быть цветов в картине. Квалифицированные работницы вырезали ножом в каждом кадре каждой копии все места, которые должны были окрашиваться в один цвет; получались своего рода трафареты, при помощи которых можно было производить окрашивание уже механическим способом. Этот способ, значительно более дешевый и продуктивный, был, однако, тоже несовершенным: краски подтекали под края пленки трафарета, и на экране получалось грязное изображение. В конце концов кинофабрики вынуждены были прекратить производство «цветных», вернее — раскрашенных фильмов.

Вместе с попыткой создания «цветных» фильмов родились первые попытки использования звука в кино. Гомон выпустил довольно большое количество маленьких фильмов, метражом не более 100 метров каждый, под названием «Filme parlante» («Говорящий фильм»). В этих картинах в большинстве случаев снимались певцы, исполнявшие отрывки из опер или романсы. Сначала песня записывалась на граммофонную пластинку. Потом пластинку пускали одновременно со съемочным аппаратом, и певец старался петь, артикулируя синхронно с граммофонной записью. Получалось нечто, подобное тому, что у нас сейчас называется «озвучанием под черную съемку».

В кинотеатрах для просмотра «говорящих картин» был установлен около экрана граммофон, снабженный своего рода усилителями, работавшими на сжатом воздухе. В начале картины был вклеен красный кадр, который вставлялся в окошко проекционного аппарата и был сигналом к началу проицирования изображения. Пластинка имела свой «сигнал» — условный звук, под который должен был начать работу проекционный аппарат. Таким образом, достигалось некое подобие синхронности. Эта далеко не совершенная система явилась одной из первых попыток решить проблему звукового кино.

Съемочные аппараты в первые годы существования кино были несложными по конструкции. Прототипом всех камер, построенных с 1900 до 1908 года, являлись английские аппараты «Урбан» и «Пресвич», очень громоздкие и неудобные.

«Урбан» — большой ящик с внутренними кассетами на 120 метров был реконструирован французским механиком Жиллон для фабрики «Эклер». После дальнейшего его усо-

вершенствования и уменьшения в объеме он стал довольно хорошей камерой, знакомой большинству советских операторов.

На фабрике «Патэ» в Париже изобрели тяжелый аппарат с неудобными наружными кассетами, который имел, однако, широкое распространение на многих предприятиях Европы и у нас в России, где операторы прозвали его «верблюдом».

Гомон, имевший великолепные механические мастерские и хороших инженеров, почему-то не создал своей съемочной камеры и употреблял у себя на производстве слегка усовершенствованные камеры «Пресвич».

В 1910 году старик Дебри, отец известного французского конструктора Андре Дебри, стал выпускать свои первые киносъемочные аппараты, отличавшиеся небольшим размером и высокими качествами механизма. Дебри-старший был замечательным мастером из рабочих, имел в Париже, на улице Сен-Мор, небольшую мастерскую, где при помощи опытных рабочих-механиков сконструировал очень легкий деревянный аппарат, система которого до сих пор считается одной из лучших в мире.

В дальнейшем Дебри выпускал усовершенствованные металлические аппараты, но и в последних выпусках («Л» и «Супер Парво») механизм в основе своей оставался тем же и, как всегда, был изготовлен из лучших сортов стали, обработанной вручную с очень большой точностью.

Большинство съемочных аппаратов было снабжено штативами, имевшими горизонтальную панораму, которая, впрочем, употреблялась очень редко и только на натуре. Если нужно было снять вертикальную панораму, то на головку навинчивали другую, специальную.

Все эти камеры были снабжены 50-*мм* объективами «Тессар-Цейсс 3×5» или «Фохтляндер 4×5». О мягкой оптике понятия не имели; чем изображение было резче, тем считалось удачнее, а для этого объективы «Тессар-Цейсс» были самыми подходящими.

В те времена не снимали крупных планов, не имели никакого представления о портретных объективах. Хотя были 75, 90 и 120-*мм* объективы, их применяли в очень редких случаях (при съемках хроники или видовых фильмов), если невозможно было подойти близко к снимаемому объекту.

Выше я говорил о том, как хвастал Гомон своей лабораторией, исправляющей «грехи» операторов. Действительно: материал отснят, кассеты сданы в лабораторию, а сердце оператора полно тревоги.

Ведь от кинолаборатории зависит — дойдут ли до зрителя в хорошем виде результаты упорного труда всего съемочного коллектива: сценариста, режиссера, актеров, оператора, художника и других.

Даже блестящий по своим художественным достоинствам фильм не будет иметь успеха у зрителя, если он плохо отпечатан.

Дисциплина в лаборатории фабрики «Гомон» была суровая, почти казарменная. Работали исключительно мужчины, в том числе и склейщиками фильмов (ввиду отсутствия монтажа о монтажерах и монтажницах никто никакого понятия не имел). Лаборанты работали с 7 утра до 6 вечера с часовым перерывом на обед. Под угрозой увольнения строжайше запрещалось отлучаться от места работы. На всей территории фабрики категорически запрещалось курить. Особенно тяжелыми были условия работы копировщиков, проявщиков и их помощников. Находясь в темном помещении, еле-еле освещенном темнокрасной лампой, они не могли в течение 10 часов хотя бы на минуту выйти на воздух или выкурить папиросу.

Начальники отделов строго следили за выполнением этих правил и при первом нарушении увольняли виновного.

В находящейся около павильона небольшой лаборатории негативы проявлялись на деревянных рамках исключительно в глицине, как дающем наилучший результат, особенно при разных или неправильных экспозициях. После проявки негативы поступали к оператору, который их осматривал, отбирал ненужные дубли и на специальном бланке давал указания, как печатать и окрашивать позитив. После этого негатив отправляли в позитивную лабораторию, куда вход был запрещен всем без исключения работникам фабрики, в том числе и операторам.

В те времена все позитивы окрашивались химическим виражом или анилиновыми красками. Так как ночные съемки не производились, то, когда нужно было изобразить ночь, позитив окрашивали в темносинюю краску. Утренние сцены окрашивались в розовый, дневные — в светлооранжевый или желтый, сцены в декорации — в темнооранжевый, сцены пожаров — обязательно в яркокрасный цвет. Конечно, эффект получался довольно примитивный, но, привыкнув, зритель большего пока не требовал. (Интересно отметить, что позитивы тогда печатали прямо с негативов, и после печатания нескольких сот копий почти никаких повреждений на негативах не было заметно.)

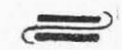
В 1908 году у Гомона уже действовали позитивно-проявочные машины, изобретенные и построенные в механических мастерских фабрики. Эти машины работали превосходно; их пропускная способность была около 300 метров в час. Каждая машина, помимо проявки, фиксажа и промывки, производила еще химические виражи и окраску пленки в любой цвет (каждая машина, конечно, производила только один вираж — сепию или синий и окрашивала только в один

цвет, но при наличии 8 машин легко было обрабатывать пленку во все нужные цвета). Хорошо поставлен был отдел технического контроля: весь материал, поступавший из лаборатории, просматривался на экране и при малейшем дефекте отправлялся обратно для исправления или перепечатки. На склейку он поступал лишь в том случае, если это разрешал отдел технического контроля.

Каждый экземпляр фильма после окончания склейки позитивов с надписями еще раз просматривался отделом технического контроля на экране и лишь при положительной оценке отправлялся в контору для продажи. При такой тщательной проверке никаких претензий от покупателей никогда не поступало.

Кинолаборатории в те времена были очень оперативны, особенно при выпуске хроники. События, снятые в Париже или окрестностях, выпускались на экраны Парижа обязательно в тот же день, а снятые в провинции или за границей — не позже следующего дня.

Обостренная конкуренция между «Патэ» и «Гомон» заставляла эти фирмы принимать все меры к тому, чтобы их хроника появлялась на экране первой. Кинооператоры, снимавшие хронику, изо всех сил старались доставить свой материал на фабрику в кратчайший срок. Все средства транспорта были в их распоряжении — на это денег не жалели. Хроникальные выпуски делали обеим фирмам большую рекламу.





Осенью 1910 года, ввиду появившегося за границей спроса на фильмы о России, дирекция фабрики «Эклер», где я тогда работал, предложила мне поехать в Москву для съемки двух или трех картин совместно с представителем фирмы «Эклер» в России А. А. Ханжонковым.

Я долго не решался принять это предложение, не зная языка и условий жизни в России.

Надо сказать, что в те времена во Франции очень мало людей имело правильное представление о России. В начальных и средних школах учителя или ничего не знали о России, или имели указание давать сведения, не соответствующие действительности. Во Франции ходили слухи о русских морозах, якобы доходящих до 80°, о том, что по улицам Москвы бродят медведи и волки. В парижских бульварных газетах сведения о России сводились к отчетам о кутежах великих князей, помещиков и купцов. Русские студенты и эмигранты, жившие тогда в Париже, изображались террористами и анархистами, с которыми знакомиться опасно, так как они всегда носят в карманах бомбы и собираются взорвать чуть ли не весь мир.

Переводов русских писателей на французский язык было очень мало, и хотя я успел прочесть «Войну и мир» и «Воскресение» Л. Н. Толстого, несколько романов и рассказов И. С. Тургенева и некоторые произведения русских авторов в переводе П. Мериме, но все же этого было очень мало для ознакомления с жизнью России. Хотя я мало верил в различные слухи, но для меня, привыкшего жить в стране с умеренным климатом, русские морозы были очень страшны, а люди непонятны. Но предложение было интересным, и я решил разузнать все возможное о стране, куда меня хотят послать, и не давал дирекции фабрики окончательного ответа.

В поисках сведений о России я познакомился с одним русским художником, жившим в Париже, и рассказал ему

о своих опасениях. Он долго смеялся и, наконец, объяснил мне, что осенью в Москве не хуже, чем во Франции, что морозы начинаются только в ноябре-декабре и то не такие, как я предполагал. Художник так искренно смеялся, что это убедило меня. Я решил поехать в Москву.

Приехал я в Россию в начале августа и, действительно, погода стояла великолепная. В течение нескольких дней я знакомился с достопримечательностями Москвы и ее окрестностей, особенно с древнерусскими архитектурными памятниками — Кремлем, собором Василия Блаженного, Новодевичьим монастырем, старыми дворцами в окрестностях Москвы (Архангельское, Царицыно, Кусково и другие).

По вечерам А. А. Ханжонков, желая, очевидно, блеснуть гостеприимством, водил меня по знаменитым московским ресторанам и «приучал» к русской кухне. Я до сих пор помню, как он повез меня в ресторан «Мартьяныч» и так угостил «блинами по-русски», что я проболел три дня. За время болезни я понял, что русские рестораны для меня занятие не подходящее, и по выздоровлении начал готовиться к съемкам.

До начала работы А. А. Ханжонков решил показать мне свой павильон. Поехали мы по Брестской (ныне Западной) железной дороге до станции Кунцево и оттуда на извозчике до села Крылатское на берегу Москвы-реки. В Крылатском я увидел павильон и пришел в ужас.

На небольшом участке около проезжей дороги, окруженная небольшим забором, стояла простая крестьянская изба. В маленьком садике была сооружена съемочная площадка приблизительно в 40 квадратных метров.

Когда мы подъехали, шла съемка фильма «Маскарад» в постановке режиссера П. И. Чардынина.

На съемочной площадке была установлена декорация зала, нарисованная на холсте. Так как холст был прикреплен на брусках (фундусов тогда еще не знали), то при малейшем ветре вся декорация вздувалась, болталась и принимала довольно причудливый вид. Обстановка состояла из мебели, имеющей очень мало общего с эпохой Лермонтова. Костюмы, хотя и выдержанные в стиле эпохи, были взяты напрокат в костюмерной и сидели на актерах плохо. Для защиты декораций от солнца на проволоке, протянутой над декорациями по стропам, были развешаны занавеси, скатерти и даже простыни.

Снимал картину Сиверсен, бывший представитель «Гомон» в Москве. Из конторы по продаже картин он перешел на производство и работал у Ханжонкова в качестве оператора и заведующего лабораторией. Посредственный оператор, Сиверсен был отличным лаборантом и механиком; уже тогда он изобрел копировальный аппарат с производственной

мощностью в 8 раз большей, чем копирмашины «Патэ» или «Вильямсон», установленные в других лабораториях Москвы. Этот аппарат давал Ханжонкову большое преимущество при срочном выпуске фильмов или хроники. Снимал Сиверсен старым «Урбаном», снабженным объективом «Тессар-Цейсс 3×5». Аппарат стоял на почтительном расстоянии от декорации, чтобы можно было взять ее целиком в кадр вместе со всеми действующими лицами и во весь их рост.

Было воскресенье. Окрестные дачники собрались на дороге около забора посмотреть на новое для них зрелище — киносъемку. От проезжающих по дороге извозчиков и телег поднимались столбы пыли; был такой шум, такая толчея и неразбериха, что я долго не мог понять, как при таких условиях можно снимать.

Главные роли в фильме «Маскарад» исполняли артист Введенского народного дома А. А. Громов и артистка театра Корш Л. П. Варягина. Во время съемки Чардынин, стараясь заглушить шум, кричал во все горло, подавая реплики актерам; те, в свою очередь, во весь голос повторяли слова. В результате получался невероятный кавардак.

Вдруг к нам подошел режиссер и заявил, что съемка окончена и что все обстоит благополучно. Я был потрясен и долго не мог понять, что может получиться при такой работе. Однако все меня уверяли, что фильм должен выйти очень хорошим. Когда спустя несколько дней я посмотрел «Маскарад» на экране, то убедился в том, что было мне ясно и ранее, после посещения съемки в Крылатском: технически фильм был на очень низком уровне. Меня особенно поразил большой успех, который «Маскарад» имел у публики. Только некоторое время спустя я убедился в том, что русские — большие патриоты, любят фильмы на сюжеты близких их сердцу произведений русских писателей и поэтому принимают картины своих фабрик гораздо теплее, чем заграничные, даже если последние технически и художественно сильнее.

Для моей первой работы был намечен сценарий из эпохи Екатерины II.

При выборе руководствовались типичным русским колоритом, костюмами и тем, что известная актриса согласилась играть роль императрицы. Сюжет «Курьера ее величества», заимствованный из «Капитанской дочки» Пушкина, состоял в том, что девушка из дворянской семьи переодевалась в костюм курьера и в таком виде добиралась до Екатерины II. Вручив депешу, она открывала свое настоящее имя и упрашивала императрицу простить ее жениха, попавшего в опалу.

Фильм был снят целиком на натуре, в парке одного из подмосковных дворцов. Я категорически отказался снимать декорации на площадке, считая, что при таких условиях не-



Реклама видового фильма «Донские казаки»

возможно добиться хотя бы мало-мальски приличных результатов.

В начале съемок у меня возникло большое затруднение: я абсолютно ничего не понимал по-русски, а режиссер Чардынин, который ставил этот фильм, по-французски знал ровно пять слов, одно из которых «couper» (по-русски «резать») означало, что съемка окончена и я могу остановить аппарат.

Перед началом съемки Чардынин показывал мне руками, чтобы я начинал вертеть ручку аппарата. В этом и заключался весь наш «творческий разговор».

Несколько позже мне пришли на помощь жена Ханжонкова Антонина Николаевна, фактически являвшаяся заведующей производством и художественной частью фабрики, и один из старейших русских операторов — А. А. Рылло *, работавший у Ханжонкова лаборантом и оператором хроники. Оба они говорили по-французски и очень помогли мне в работе.

Вторым моим фильмом была «Пиковая дама», сюжет которой мог заинтересовать зарубежного зрителя. На этот раз не обошлось без декораций и злополучной площадки.

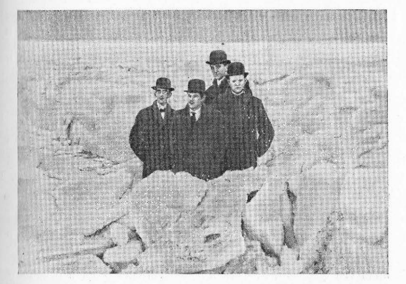
Обе картины получились мало интересными. Ханжонков не стал отправлять их за границу, а взял на себя все расходы и выпустил их на отечественный экран, лишь бы оправдать затраты. На этом мои съемки игровых фильмов закончились.

Мне было поручено снять также два-три этнографических фильма, одним из которых должна была быть «Нижегородская ярмарка». Я поехал в Нижний, но ярмарка уже была закрыта, и мне пришлось ограничиться съемкой видов старого Нижнего-Новгорода, нижнегородского Кремля и волжских пейзажей. По возвращении в Москву я снял еще одну картину, включавшую в себя все памятники старой Москвы: Кремль, собор Василия Блаженного, Красные ворота, Петровский дворец (где помещается сейчас Военно-воздушная академия им. Жуковского), несколько видов на Москву-реку и Воробьевы горы, старые подмосковные дворцы — Архангельское, Останкино, Кусково, остатки разрушенного дворца в Царицыне с видом на пруд,— вообще все, что (по моему мнению) могло интересовать заграничного зрителя. Этот киноочерк получился довольно интересным и был принят за границей очень хорошо.

Мне хотелось снять для французского зрителя еще что-нибудь необыкновенное, но я не знал, что предпринять. После долгих размышлений я остановился на предложении Ханжонкова снять полк донских казаков, стоявший в казармах на Ходынке. А. А. Ханжонков, как бывший казачий офицер, довольно быстро все это устроил, и в течение двух дней я снимал на Ходынке парадные проходы полка с оркестром и знаменами, разные упражнения в конном и пешем строю и, самое главное для меня, знаменитую казачью джигитовку и рубку.

---

* Умер в 1942 году в период блокады Ленинграда гитлеровцами и белофиннами.



Французские операторы на Ниагарском водопаде (США) зимой 1909—1910 гг.

После окончания всех этих съемок я простился с Москвой и вернулся в Париж на фабрику «Эклер», не думая, что когда-нибудь снова окажусь в России. Но судьба моя сложилась иначе.

В Париже при показе снятого мной материала больше всего понравились «Донские казаки». Эта картина имела за границей (особенно в Америке) совершенно потрясающий успех, в связи с чем «Эклер» хорошо заработал, продав несколько сот фильмокопий. Мой авторитет на фабрике соответственно вырос.

Несколько месяцев спустя директор фабрики предложил мне поехать в Америку на должность заведующего строившейся в Нью-Джерси кинолаборатории фабрики «Эклер».

Строительство лаборатории в Америке было следствием нового закона, введенного американским правительством, сильно повысившего пошлины на ввоз иностранных кинофильмов (пошлина взималась по весу импортируемой пленки). Французские кинофирмы решили обойти этот разорительный для них закон: построили свои лаборатории в Америке, стали ввозить туда только негативы, а позитивы печатали на американской пленке «Кодак» в любом количестве копий. Заведующим такой лабораторией и хотели меня назначить мои хозяева. Когда я первый раз приезжал в Москву, Ханжонков предлагал мне остаться в России и работать у него;

он собирался расширить свое производство и построить настоящую кинофабрику. Так как я должен был вернуться в Париж на место своей постоянной работы, то не дал ему определенного ответа. Некоторое время спустя в Париже я получил от Ханжонкова письмо, в котором он вновь приглашал меня приехать в Россию, работать оператором и одновременно заведующим лабораторией его фабрики.

Условия, предложенные мне как Америкой, так и Москвой, были вполне приемлемы. Мне было 28 лет, не хотелось сидеть на месте, и оба предложения представляли для меня значительный интерес.

Передо мной встала дилемма — куда ехать? Правда, в Америке заработок был много выше, но зато в мои обязанности входило только заведывание лабораторией, тогда как в России, кроме этого, я должен был работать оператором, то есть заниматься творческим трудом, что, конечно, меня больше интересовало. Кроме того, за время пребывания в Москве я обзавелся некоторым знакомством, ко мне хорошо относились Ханжонков и его семья, а также многие сотрудники его фабрики. Москва и москвичи мне были в основном знакомы и определенно понравились.

Беспокоил меня один лишь вопрос — холод в России. Ведь я там не зимовал! А если правда то, что говорят в Париже?!

Но как раз в это время я получил письмо от товарища, уехавшего ранее меня в Америку. Он прислал мне и фотографию, на которой был снят с приятелями среди чудовищных льдин и снегов во время зимней экскурсии на Ниагарский водопад. При виде этого «приятного» пейзажа я решил, что снега и льда мне видно не миновать ни в России, ни в Америке, но московские холода менее страшны при наличии теплого круга знакомых, да и ближе к дому из России, чем из-за океана. И я отправился в Москву, рассчитывая прожить там приблизительно года два.

Судьба решила иначе. Вот уже 35 лет, как я живу в Москве, горячо полюбил свою вторую родину — СССР, давно приобрел права советского гражданства, чувствую себя превосходно и очень доволен работой в советской кинематографии.

Что же произошло со мной за эти 35 лет?

По пути из Парижа в Москву на пограничной станции Александрово во время осмотра багажа и на платформе вокзала я заметил много мрачных, грустных лиц, многие о чем-то шептались. Хотя я и не говорил по-русски, но уловил имя Л. Н. Толстого. Оказалось—только что получена телеграмма о смерти великого русского писателя.

Еще до моего приезда в Москву Ханжонков послал в Ясную Поляну для съемки похорон Льва Николаевича режис-



Кадр из фильма А. Дранкова «Стенька Разин» («Понизовая вольница») (реж. В. Гончаров)

сера А. Иванова-Гай* и главного бухгалтера фирмы Е. Н. Мартынова (страстного любителя фотографии, научившегося обращаться с киносъемочным аппаратом). Так как согласно договору с Ханжонковым я являлся не только оператором, но и заведующим лабораторией, то для начала мне пришлось заняться проявкой негативов и печатанием хроники похорон Л. Н. Толстого.

В конце 1910 года кинопроизводство в России было по существу в зародыше. Вся съемочная база состояла из нескольких съемочных аппаратов и трех натурных площадок, на которых можно было, с грехом пополам, снимать только летом: у Ханжонкова — в Крылатском, у Патэ — во дворе фабрики граммпластинок на Бахметьевской улице и у Дранкова — в Петербурге.

На петербургской натурной площадке Дранков еще летом 1908 года снял две игровые картины (первый русский художественный фильм «Стенька Разин» по сценарию и в постановке В. М. Гончарова и «Свадьбу Кречинского» с участием В. Н. Давыдова). Хотя по своим художественным и техническим качествам фильмы эти оставляли желать много лучшего, но «Стенька Разин» как первый отечественный фильм, пытавшийся отобразить историческую тему, пользовался у публики большим успехом.

* Между прочим, поставившего в 1921 году картину «Царь-Голод», а в 1925 году фильм «Жена предревкома».

В 1908 году Ханжонков тоже начал ставить фильмы, сюжеты которых брались из русской жизни. Первым из них была «Драма в таборе подмосковных цыган». Художественно очень слабый, фильм этот, конечно, не мог конкурировать с импортными фильмами Патэ и Гомона.

Фактически с 1908 года и по конец 1910 года единственным русским кинорежиссером был В. М. Гончаров, систематически кочевавший из одной фирмы в другую. Человек небольшой культуры, не имевший ни малейшего представления о том, в чем заключается работа с актерами, но очень упорный, ни с кем и ни с чем не считавшийся, Гончаров ставил картины по своим сценариям (если можно называть сценарием сюжет, записанный на клочке бумаги). За несколько лет Гончаров поставил большое количество фильмов: у Дранкова — «Стенька Разин» (444 *м*) и «Жизнь А. С. Пушкина» (225 *м*), у Патэ — «Петр Великий» (590 *м*) и у Ханжонкова — ряд фильмов, среди которых были «Песня про купца Калашникова», «Ермак—покоритель Сибири», «Коробейники» и другие. Одной из последних его работ была картина «Оборона Севастополя», которую я снимал в 1911 году. (На этой картине, являвшейся первой серьезной попыткой конкурировать с заграничными историческими боевиками, я подробнее остановлюсь несколько ниже.)

С 1909 года у Ханжонкова начал работать (сначала в качестве ассистента у Гончарова, а впоследствии самостоятельно) актер и режиссер Введенского народного дома П. И. Чардынин, которому выпала честь сыграть большую роль в развитии кинопроизводства дореволюционной России.

Возрастающий успех русских фильмов и большой спрос на них со стороны владельцев кинотеатров заставили Патэ и Ханжонкова принять меры к улучшению качества выпускаемой продукции и увеличению количества фильмов. Первым, естественно, возник вопрос о постоянной съемочной базе, которая могла бы обслуживать нужды производства зимой и летом.

Директор фирмы «Патэ» в Москве заарендовал небольшой гараж на Ленинградском шоссе (сейчас в нем находится клуб 2-го часового завода) и установил там большое количество ртутных ламп, позволявших снимать в любое время дня и ночи. Позади павильона во дворе была выстроена и хорошо оборудована кинолаборатория, обслуживавшая не только русское отделение фирмы «Патэ», но и мелкие кинофирмы. После этого он выписал из Парижа французских режиссеров Метра и Ганзена и поручил им производство «русских» художественных фильмов.

И Метр и Ганзен имели солидный практический опыт режиссерской работы, приобретенный на фабрике «Патэ» в Париже, но почти не знали русской литературы, не были

знакомы с местными условиями и совершенно не владели русским языком. Это не помешало им в короткий срок выпустить на экран большое количество фильмов, сюжеты которых были взяты из произведений русских классиков и из народных песен («Мазепа» и «Цыганы» по Пушкину, «Поединок» по Куприну, «Лейтенант Ергунов» по Тургеневу, «Тарас Бульба» по Гоголю, «Бесприданница», «Гроза» и «Бедность не порок» по Островскому и другие). Все эти короткометражки, поставленные по плохим сценариям, были очень мало похожи на соответствующие литературные первоисточники, так как в спешке при сокращениях сюжеты уродовались и опошлялись.


«Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири»

Французские операторы Топпи и Мейер, раньше снимавшие в Москве хронику для Патэ, по приезде Метра и Ганзена тоже переключились на производство «русских» художественных фильмов.

В 1912 году в связи со столетием Отечественной войны московское отделение «Патэ» в компании с Дранковым решило ставить юбилейный фильм под названием «1812 год». Режиссерами были А. Уральский, Дранков и Ганзен, операторами — Мейер и только начинавший свою карьеру А. А. Левицкий (ныне профессор операторского факультета ВГИК).

Одновременно с «Патэ» Ханжонков решил ставить фильм на ту же тему. Постановка была поручена Гончарову и Чардынину. Фильмы были окончены почти одновременно; во избежание срыва проката обе фирмы решили соединить весь отснятый материал в один фильм и выпустить его как совместную постановку. Картина «1812 год» (1300 *м*) пользовалась у публики большим успехом.

Вскоре после выпуска этого фильма представитель «Патэ» в Москве Гаш прекратил производство русских картин и занялся исключительно прокатом и продажей импортных фильмов своей парижской фабрики. Одновременно через свою хорошо организованную сеть он стал выпускать на экран картины мелких московских фирм, не имевших собственных прокатной или продажной контор. Ателье с оборудованием,

операторами и штатом обслуживающего персонала было передано в аренду Тиману, открывшему собственное кинопроизводство.

В Петербурге Дранков после постановки «Свадьбы Кречинского» и «Стеньки Разина» решил на первых порах заняться хроникальными съемками отечественного производства. Человек кипучей энергии и большой инициативы, он сумел заснять для хроники почти все важнейшие события того времени.

Так ему удалось показать на экране приезд в Петербург шведского короля, встречу Николая II с английским королем Эдуардом VII на Ревельском рейде, приезд в Россию французского президента Фальера. Дранкову удалось также снять Л. Н. Толстого во время пребывания последнего в Москве. Он сумел организовать интересную съемку достопримечательностей Москвы, Петрограда, Варшавы, Финляндии и ряда старых русских городов.

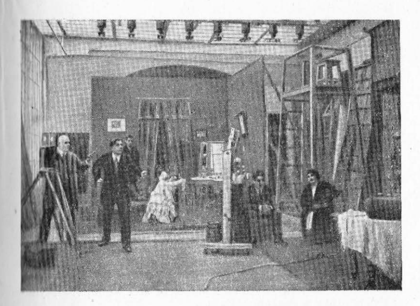
Бывший фотограф Государственной думы, фоторепортер нескольких русских и заграничных газет и журналов, Дранков понимал задачи хроники и умел организовать оперативную съемку хроникальных сюжетов. Но стремление к роли монополиста кино, жажда наживы и природный авантюризм в сочетании с распущенностью и беспринципностью представителя чистейшей богемы в конце концов обрекали на провал даже интересные его начинания.

На заре своей деятельности в кино Дранков уговорил известного петербургского заводчика Путилова дать ему под проценты большую сумму денег (по слухам, около 100 000 рублей) для постройки первой русской кинофабрики. Получив деньги, Дранков роздал и растратил их без всякого толка, и фабрика так и не была построена.

Но Дранкову жаль было отказаться от раз полюбившейся ему идеи стать пионером русской кинематографии. Мозг его лихорадочно работал в этом направлении и толкал на новые аферы.

В 1911 году Дранков поехал в Париж и уговорил режиссера Денизо, оператора Мюллера и нескольких актеров и актрис приехать в Россию для участия в съемках на его «фабрике». При этом он уверял их, что в «стране бояр» они молниеносно разбогатеют, что через год, самое большее через два, они смогут вернуться в Париж чуть ли не миллионерами.

Весной, когда вся группа приехала в Петербург, Дранков устроил их на даче, а сам занялся поисками денег. Прошел месяц, другой — о съемке не было ни слуху, ни духу. Несчастные актеры поняли, наконец, что они обмануты; режиссер Денизо при первой же встрече избил Дранкова до полусмер-



В павильоне фабрики Ханжонкова во время съемок. У аппарата оператор А. Бремер, рядом справа П. Чардынин

ти. Почти без гроша в кармане злосчастная группа с трудом добралась до Москвы и оттуда коллективными усилиями принявших в них участие работников искусств была отправлена обратно в Париж.

После этого очередного петербургского скандала Дранков перекочевал в Москву и в 1912 году вошел в компанию с Патэ для съемки юбилейного фильма «1812 год». Выпуск картины и ее успех дали ему желанные средства. Он построил на Воробьевых горах стеклянный павильон и приступил к постановке нашумевшей впоследствии серии картин «Сонька Золотая ручка», с участием в главных ролях артистки Н. Гофман и Б. Светлова.

В эти дни разворачивал свою деятельность еще один человек, много способствовавший развитию отечественного киноискусства и посвятивший ему жизнь. Я имею в виду А. А. Ханжонкова.

Небогатый казачий офицер, человек исключительно честный, порядочный и принципиальный, Ханжонков, не имея больших средств, ухитрился ценой невероятных усилий расширить свое производство. Русская кинематография многим обязана ему.

Все предприятия Ханжонкова за исключением летней площадки находились в доме так называемого Славянского

подворья на Тверской улице (ныне ул. Горького), № 24. На втором этаже помещались контора и кабинет Ханжонкова; на первом — бухгалтерия, маленький просмотровый зал и небольшой (60 квадратных метров) стеклянный павильон, оборудованный тремя юпитерами; в подвале ютились кинолаборатория и небольшая механическая мастерская.

Так как крохотная площадь павильона не могла обеспечить нормальных условий для съемки, то полученные негативы, конечно, не отличались высоким качеством.

В лаборатории работало несколько юношей, обученных моим предшественником Сиверсеном и справлявшихся с работой довольно успешно.

Негативы и позитивы проявляли и сушили на деревянных рамках (тогда еще не было барабана для сушки пленки). Оборудование состояло из двух копировальных аппаратов системы «Патэ» и одного аппарата типа «Гомон», реконструированного Сиверсеном. Как я уже об этом сказал выше, аппарат давал Ханжонкову большое преимущество перед конкурентами при экстренном выпуске картины или хроники, так как его производительность в 8 раз превышала производительность других копировальных аппаратов, употреблявшихся в России.

Съемочная аппаратура состояла из двух старых камер «Урбан», одна из которых была приспособлена специально для съемки надписей.

Ввиду небольшого капитала, вложенного Ханжонковым в кинопроизводство, соблюдался строгий режим экономии. Во время съемки очень редко делались дубли; негатив просматривался на экране; печатались только нужные куски. (Интересно отметить, что за много лет применения такого способа отбора дублей я не помню случая, когда негативы были бы испорчены или хотя бы поцарапаны при просмотре.)

Ввиду того, что метр позитивной пленки «Кодак» и «Агфа» без перфорации продавался дешевле на 2 копейки, у Ханжонкова были установлены две перфорационные машины «Дебри», работавшие почти круглые сутки, что давало немало экономии.

Немаловажным источником дохода являлась также съемка надписей, которые изготовлялись ханжонковской лабораторией в довольно большом количестве как для своих, так и для импортных фильмов.

Первое время в Россию ввозились фильмы с русскими надписями, изготовленными за границей на месте производства, в большинстве случаев неграмотными и извращавшими смысл. За каждый метр пленки с такими надписями русские заказчики платили ту же цену, что и за метр пленки с изображением. А так как надписи в фильмах занимали почти половину всего метража картины, то получалось, что рус-

ские фирмы переплачивали иностранным поставщикам огромные суммы.

Учитывая все это, Ханжонков сговорился с поставщиками и обязал их вклеивать один-два кадра с надписью на французском языке на том месте ленты, где обычно ставилась надпись на русском языке. Текст переводился в Москве опытными переводчиками, после чего печатался в ханжонковской лаборатории. В итоге был гарантирован правильный перевод и фильм обходился вдвое дешевле. Все эти мероприятия давали фабрике солидную экономию.

В лаборатории Ханжонкова начали свою работу в кино в качестве лаборантов операторы А. Рылло, Г. Гибер и И. Фролов, впоследствии оператор Бакинской студии.

В первые месяцы моей работы у Ханжонкова я занимался исключительно лабораторией и проектом постройки нового павильона. Но однажды Ханжонков вызвал меня в дирекцию и послал в сопровождении Е. Мартынова в Калугу, где 6 января я должен был снять крещенское купанье в проруби. В Москве я не понял, какой обычай меня посылают снимать, и почему-то представлял себе нечто вроде карнавала. Но когда мы приехали на берег Оки, я буквально обалдел. На льду, около большой проруби, стояли две скамейки. На них сидели 12—15 мужчин и раздевались догола. Какой-то смельчак уже барахтался в ледяной воде. Я так был поражен, что долго не мог понять, не во сне ли я вижу все это. Ведь было 25 градусов мороза, и я, одетый в шубу и валенки, чертовски замерз. Конечно, я установил аппарат, снял эту сцену, но долго не мог притти в себя. Мне казалось, что эти люди сошли с ума. Снова я вспомнил парижские рассказы о России, русских морозах и русских людях. Удивительно смелый народ! У меня начинался озноб при мысли о том, как эти люди погружались в ледяную воду.

По возвращении в Москву мне сразу пришлось заняться съемкой юбилейной картины о пятидесятилетии освобождения крестьян от крепостной зависимости под названием «Накануне манифеста». Мы с режиссером Чардыниным сняли эту картину в несколько дней целиком на зимней натуре. Но за три дня до выпуска она была запрещена цензурой, так же как и снятая фирмой «Патэ» картина на ту же тему — «Осени себя крестным знамением, русский народ». Сюжет обоих этих произведений, конечно, ничего «крамольного» не содержал, и мы все только развели руками от удивления.

Некоторое время спустя Ханжонков решил ставить первую в России научно-просветительную картину под названием «Алкоголь и его последствия».

В этой картине впервые выступал И. И. Мозжухин, ставший впоследствии одним из самых крупных и талантливых киноактеров дореволюционной России.

Для съемки была организована поездка на Хитров рынок, напоминающая посещение этого места режиссерами и актерами Московского Художественного театра. Материала для съемки такого сюжета, как «Алкоголь и его последствия», на Хитровке было сколько угодно, тем более, что большинство обитателей ночлежки, в которую мы попали, чуть не передрались между собой за право стать перед съемочным аппаратом. В течение двух дней мы благополучно сняли все необходимое.

Оставалось доснять лишь несколько игровых сцен в маленьком павильоне на Тверской, в том числе один трюк, которого я никак не мог осилить. Трюк был такой: из полупустой бутылки водки, стоявшей на столике перед пьяным, которого играл Мозжухин, должен был вылезть маленький чортик, прыгать по столу и по рукаву пиджака, всячески дразнить пьяного. По замыслу режиссера, эта сцена должна была изображать человека, напившегося «до чортиков».

В дни моих мучений над проблемой съемки «чорта в бутылке» к нам на работу поступил некто В. А. Старевич. До приезда в Москву он служил мелким чиновником в Вильно, был прекрасным рисовальщиком и карикатуристом, а в свободное время занимался коллекционированием разных насекомых. Случайно узнав о нем, Ханжонков решил привлечь его к работе на кинофабрике. Старевич быстро освоил технику киносъемки, изучил аппарат и стал готовиться к своей первой работе. Узнав, что я тщетно мучаюсь с трюковой съемкой, он предложил мне свои услуги и в один день смастерил из пластмассы маленького чертенка. При помощи Старевича мы за два дня одолели этот эпизод.

Фактически это была первая съемка так называемой объемной мультипликации, на которой, не имея предшественников во всем мире, Старевич и специализировался.

Первая объемно-мультипликационная картина Старевича «Прекрасная Люканида», или «Война рогачей с усачами»,— образец исключительной талантливости и невероятного терпения Старевича — произвела сенсацию. Созданный в условиях самой примитивной техники мультфильм «Прекрасная Люканида» был действительно чудом. Какой адский труд пришлось проделать Старевичу для съемки картины длиной в 230 метров! Он смастерил изумительных маленьких жучков и снимал их кадр за кадром, непрерывно меняя движения своих миниатюрных «актеров». Следующие объемные мультфильмы — «Месть кинооператора», «Авиационная неделя насекомых», «Стрекоза и муравей» и другие — окончательно убедили всех окружающих в незаурядности таланта и художественном чутье Старевича. Все эти картины имели громадный и заслуженный успех как в России, так и за границей, особенно в Америке.



Кадр из фильма «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири». Послы Ермака у Ивана Грозного в Кремле

Старевич сам писал сценарии, сам был режиссером и оператором своих мультипликационных картин. Позже он стал ставить мультфильмы с участием настоящих актеров: «Домик в Коломне» и «Руслан и Людмила» по Пушкину, «Ночь под Рождество» и «Страшная месть» по Гоголю, «Снегурочка» по Островскому и ряд других. Несмотря на участие хороших актеров во главе с Мозжухиным, эти картины получались гораздо слабее, чем «чистые» мультипликации (с актерами Старевич явно не справлялся). В 1915 году, призванный на военную службу, он был немедленно взят в Скобелевский просветительный комитет, где поставил несколько игровых картин, впрочем не имевших сколько-нибудь заметного успеха. На этом, по сути дела, и закончился самый яркий период его кинодеятельности.

Весной 1911 года я снимал на натуре почти одновременно два фильма. Одним из них был «Последний нынешний денечек» — экранизация известной народной песни, вторым — «Светит, да не греет» по Островскому. Обе картины ставил режиссер Чардынин. «Светит, да не греет» мы сняли в рекордно короткий срок — в три дня. Все эпизоды снимались на террасе и в саду дачи в Крылатском и на берегу Москвы-реки.

Примерно в те же месяцы мне пришлось доснять несколько батальных сцен для неоконченного фильма «Ермак

Тимофеевич — покоритель Сибири». Съемки происходили в Серебряном бору, в массовках участвовали войска, расположенные в летних лагерях. Съемкой руководил В. Гончаров, вернувшийся к Ханжонкову после очередных гастролей у Патэ и Гомона.

Ввиду явно недостаточного количества соответствующих XVI веку костюмов переодевали только тех солдат, которые по мизансцене находились на первом и среднем плане. Остальные солдаты снимались в своем повседневном обмундировании и вооружении. Но больше всего поразила меня установленная на среднем плане батарея 75-*мм* пушек самого последнего образца. Пушки эти беспрерывно стреляли, выпуская огромное количество черного дыма, закрывавшего почти весь задний план и, к счастью, мешавшего рассмотреть костюмы и вооружение солдат.

Когда я деликатно намекнул постановщику: «Мсье Гончаров, у Ермака не могло быть современных скорострельных пушек!», он мне ответил: «Пустяки, дорогой мой Форестье, никто не разберет. Самое важное, чтобы стреляли безостановочно».

В оправдание Гончарову можно лишь сказать, что такое легкомыслие в вопросе об исторической правде было распространено тогда на всех кинофабриках. В те годы никто против этого особенно и не возражал.

Гончаров был человеком очень ограниченной культуры. Вся его режиссерская эрудиция сводилась к тому, что он когда-то ездил в Париж, где в течение двух недель смотрел, как ставят картины режиссеры у Патэ и Гомона.

Все постановки Гончарова, начиная от «Стеньки Разина» у Дранкова и кончая «Преступлением и наказанием» у Гомона, были абсолютно лишены какой-либо творческой мысли. На всем лежала печать серой ограниченности. Но с этим приходилось мириться: публика требовала новых и новых фильмов, а квалифицированные театральные режиссеры попрежнему отказывались работать в кино, считая кинематограф своеобразным «исчадием ада».

В дни съемок «Ермака» Гончаров все время подбивал Ханжонкова поставить какой-нибудь большой исторический фильм под покровительством царя. После долгих колебаний Ханжонков согласился. Гончаров поехал в Петербург хлопотать о разрешении поставить историческую картину «Оборона Севастополя». Кроме того, он должен был выпросить грамоту на производство натурных съемок в окрестностях Севастополя, с правом привлечения для съемки сухопутных войск и матросов. Удивительно, что Гончаров очень скоро добился и разрешения и грамоты. Окрыленные первым успехом, мы немедленно приступили к работе над сценарием, к изготовлению костюмов, оружия и бутафории. В силу взя-



«Оборона Севастополя». Адмирал Нахимов на четвертом бастионе

тых перед царским двором обязательств и небывалого по тем временам метража (2000 *м*) подготовка съемок картины была действительно серьезной. Художники Б. Михин и В. Фестер написали хорошие декорации. В костюмерной Пинягина мы отобрали множество костюмов для русских солдат и матросов, оборонявших Севастополь, а также для французов, англичан, турок и сардинцев, осаждавших крепость. Конечно, взыскательный историк сказал бы, что наши костюмы не отличаются исторической точностью, особенно костюмы французских зуавов, участвовавших в штурме Малахова кургана, но все же общее отношение к предстоящим съемкам было неизмеримо серьезнее, чем обычно. Особое внимание было уделено костюмам руководителей героической обороны — адмирала Нахимова и генерала Тотлебена.

Подготовка к первой в России киноэкспедиции шла быстрым темпом, и я выехал в Севастополь раньше съемочной группы, для того чтобы осмотреть и выбрать места предстоящих съемок.

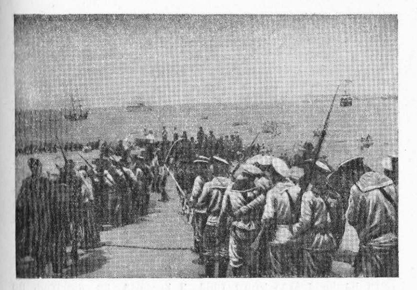
Меня сопровождал молодой актер Н. Т. Семенов, исполнявший одновременно обязанности помрежа. Снабженный некоторой суммой денег на наши расходы, он должен был поселить меня в гостинице и показать все места исторических боев в Севастополе и его окрестностях. Но на следующий после приезда день Семенов запил и забыл обо мне, а

я, заброшенный в незнакомый город и не говоривший ни слова по-русски, растерялся и не знал, что предпринять. Все мои попытки объяснить извозчику, что я прошу отвезти меня на четвертый бастион и Малахов курган, не приводили ни к чему, и я впал в полное отчаяние. Более того, я даже лишен был возможности связаться с Москвой по телеграфу, так как в почтово-телеграфной конторе отказались принять от меня телеграмму, написанную по-французски. В полном отчаянии блуждал я по городу, осматривая улицы и бухту, где должна была производиться съемка эпизодов потопления русского флота.

Случай выручил меня из этого нелепого положения. Както раз сидел я уныло в ресторане. Все места вокруг были заняты, и ко мне обратились двое военных, прося разрешения сесть за мой столик. Я ответил им, что не понимаю по-русски. Один из военных (оказавшийся капельмейстером оркестра Преображенского гвардейского полка, дававшего симфонические концерты на Приморском бульваре) повторил свою просьбу на французском языке. Я страшно обрадовался и принялся усаживать их обоих. Познакомившись, мы заговорили, и я объяснил им свое безвыходное положение. Капельмейстер очень любезно предложил мне свою помощь, подробно написал местонахождение всех объектов, которые я должен был осмотреть, записал маршруты и сколько нужно в каждом отдельном случае уплатить извозчику за проезд. Я очень обрадовался, но тут возникло новое препятствие — извозчики не умели читать и не могли воспользоваться адресом, написанным на бумаге. Пришлось моему новому знакомому проводить меня до гостиницы, где он объяснил портье, как и в чем мне нужно помочь. Каждое утро портье сговаривался с извозчиком, и тот вез меня, куда нужно. Только таким образом я мог выбрать места для съемок.

Через несколько дней появился мой злосчастный спутник, разумеется, без денег и в мрачном настроении, но моя работа была уже закончена, и я в нем более не нуждался.

Спустя две недели приехали А. Ханжонков с женой, В. Гончаров и артист А. Громов, игравший роль Нахимова. Они привезли костюмы, оружие и запасы всевозможных бомб, гранат и дымовых шашек, необходимых для съемок батальных сцен. Благодаря покровительству двора и бумаге за подписью военного министра разрешение на все съемки было получено чрезвычайно быстро. В наше распоряжение были предоставлены в нужном количестве солдаты и матросы Севастопольского гарнизона, а также несколько военных кораблей, в том числе одна подводная лодка. Выполнив все формальности и окончательно выбрав точки, мы приступили к съемке.



«Оборона Севастополя». Русские войска отходят к бухте

Из-за дальних расстояний и ограниченности средств передвижения пришлось отказаться от съемки батальных сцен на местах исторических сражений под Альмой и у Инкермана. Было решено ограничиться съемками в самом Севастополе и в ближайших его окрестностях. Место для первой съемки мы выбрали недалеко от здания панорамы обороны Севастополя, на четвертом бастионе, где незадолго до нашего приезда были восстановлены укрепления, рвы и артиллерийские прикрытия, защищенные мешками с песком, где стояли орудия времен обороны. Четвертый бастион имел тот же вид, что и в дни исторической осады, и нам ничего не пришлось достраивать.

В первый съемочный день мы снимали эпизоды рукопашных боев между защищавшими крепость русскими войсками и осаждавшими ее французами, англичанами, турками и сардинцами. Разноплеменные войска, одетые в яркие и разные по фасону формы, представляли собой чрезвычайно красочное зрелище.

С большим трудом удавалось нам сдерживать пыл сражающихся, они вошли в раж и дрались так усердно, что во избежание несчастных случаев нам приходилось то и дело останавливать съемку.

Во все время съемки около меня находился жандарм, который должен был следить за тем, чтобы я не снял запретные места крепости. Но представитель «всевидящего ока» так

увлекся новым для него зрелищем, что совершенно забыл о своих обязанностях. Во время съемки он то и дело норовил влезть в гущу сражавшихся, чтобы принять посильное участие в рукопашной схватке. Опасаясь, что воинственный представитель жандармерии испортит мне кадр, я вынужден был охлаждать его пыл, с трудом удерживая своего стража за фалды.

Повторилась, конечно, обычная история. Как и при съемке «Ермака», костюмов нехватало, и на заднем плане солдаты действовали в современных мундирах. Но, к счастью, наш пиротехник Кульганек не ленился и набросал такое множество бомб, гранат и дымовых шашек, что на заднем плане вообще трудно было что-нибудь разобрать.

Первый съемочный день был частично нарушен из-за того, что старый съемочный аппарат «Урбан», который я привез из Москвы, отказался работать, и все мои попытки привести его в порядок не увенчались успехом. Спасла положение предусмотрительность Ханжонкова. Словно предчувствуя возможность подобной неприятности, он купил в Москве и привез с собой новый съемочный аппарат «Патэ». Хотя на аппаратах этого типа я никогда не работал, но быстро его освоил, и перерыв в съемке продолжался не более трех часов.

Большинство массовок и сцен с актерами, в том числе смерть адмирала Нахимова, были сняты в разных местах четвертого бастиона; все остальное — на третьем бастионе и Малаховом кургане. Саперная рота произвела для нас множество фугасных взрывов, которые я тут же отснял. Взрывы получились очень удачными и изрядно помогли нам при монтаже картины. После окончания съемок сухопутных батальных сцен мы приступили к съемке одного из самых сложных эпизодов — «потопление русского флота в бухте».

Для усиления эффекта Гончаров решил построить на имевшейся в нашем распоряжении подводной лодке борта, мачты и паруса из досок, фанеры и брезента. Это сооружение, которое должно было изображать русское военное судно времен осады Севастополя, выглядело довольно эффектно, и мы решили приступить к съемке потопления флота. Гончаров рассчитывал на удачное погружение подводной лодки вместе с «надстройкой».

Снимал я эту сцену с катера, находившегося на расстоянии 60—80 метров от подводной лодки. По условному сигналу «надстроенная» Гончаровым лодка должна была начать погружение в воду. Сначала все шло как будто бы благополучно, но как только вода достигла «надстройки», все доски, брезенты и куски фанеры под сильным давлением взлетели в воздух, и задуманный трюк не удался. Гончаров был страшно обозлен и на чем свет стоит клял всех и вся.



Герои обороны Севастополя 1854—1855 гг., снятые в Севастополе во время съемки фильма «Оборона Севастополя»

Я же волновался, как бы не случилось аварии с подводной лодкой, но вот она, наконец, благополучно всплыла на поверхность, и все мы успокоились.

Вернувшись в Москву, мы просмотрели отснятый материал и решили переснять весь эпизод потопления. По моему предложению был построен небольшой макет корабля, и мы с режиссером Чардыниным, которому Ханжонков поручил снять этот эпизод, поехали в Крылатское снимать «потопление русского флота» на Москве-реке. Так как макет был небольшого размера, решено было снимать его с берега. Поставили кораблик на воду, метрах в трех от аппарата, и двое рабочих при помощи кусков фанеры начали «делать» волны. Кораблик, довольно искусно построенный, держался на воде очень хорошо.

Так как по историческим данным и по сценарию корабли были потоплены огнем береговых батарей, Чардынин решил «во имя исторической правды» топить макет огнем из револьвера «Наган». Раз за разом он всадил в кораблик три или четыре пули, сделав шесть выстрелов, но ожидаемого эффекта не последовало. Макет невозмутимо плавал у берега и не тонул. Перезарядили револьвер и снова выпустили все пули, попрежнему без толку. Взбешенный Чардынин схватил камень и с яростью запустил им в злополучный кораблик. Я продолжал снимать, надеясь, что вот-вот

он утонет. Действительно, камень случайно попал в макет, последний завалился набок и стал медленно тонуть. При просмотре этого эпизода на экране оказалось, что камня не видно; когда же эпизод «потопления русского флота» был смонтирован с кадрами, запечатлевшими выстрелы из тяжелых орудий береговых батарей, вся сцена получилась довольно эффектной.

Отсутствие художественного вкуса компенсировалось у Гончарова большим упорством и самонадеянностью. Эти его свойства подчас выручали нас в затруднительных положениях.

К концу съемок командующему Севастопольским гарнизоном адмиралу Бострему, первое время охотно дававшему в наше распоряжение солдат и матросов для батальных сцен, надоели затянувшиеся съемки, которые отрывали солдат от учебы. Он отдал приказ, запрещавший частям гарнизона участвовать в киносъемках.

Гончаров поехал к адмиралу просить войска еще на несколько дней. Адмирал приказал выставить его за дверь. Но Гончарова это не смутило. Так как у дверей адмиральского кабинета стоял часовой, Гончаров полез в окно и стал грозить Бострему, что будет жаловаться военному министру, великим князьям, самому Николаю II. Адмирал перепугался, дал разрешение, и мы спокойно закончили съемки.

Пока в Севастополе снималась натура, под Москвой, в Крылатском, на небольшом возвышении вдали от проезжей дороги, заканчивалась постройка нового ханжонковского ателье. Этот павильон к нашему приезду должен был быть остеклен, но по какой-то причине стекла так и не вставили, вследствие чего ветер свободно гулял среди аппаратуры и декораций.

В этом-то недостроенном «ателье» мне и пришлось снять все декорации для «Обороны Севастополя». Отсутствие электрической энергии не позволяло применять юпитеры, и приходилось снимать только в хорошую погоду и, как в былые времена, закрывать декорации от солнца и ветра разными занавесками, а при нехватке их — простынями.

Среди других сцен здесь был снят «Прием иностранных послов турецким султаном». Гончаров умудрился в эту сцену вставить балет евнухов и баядерку, исполнявшую «танец живота». Все мои попытки убедить Гончарова в том, что это безвкусица и халтура, не увенчались успехом. Он настоял на своем, заявив, что лучше меня разбирается в вопросах искусства.

Другая декорация изображала «Прием у французского императора Наполеона III». Наполеона играл Мозжухин, императрицу Евгению — артистка театра Корш В. Аренцвари. Сцена вышла настолько убогой, что Ханжонков, не взирая на

бурные протесты Гончарова, выбросил ее почти целиком. Под Москвой было доснято еще несколько сцен, не снятых в Севастополе. К концу лета картина «Оборона Севастополя» была, наконец, закончена и смонтирована.

Получился фильм длиной около 2000 метров. В те времена обычный размер полнометражной картины не превышал 400 метров. Поэтому всех нас очень беспокоило, как примет зритель такую длинную картину и окупит ли она средства, истраченные на ее постановку. Наши опасения не оправдались. Зрители очень хорошо приняли картину.

Несмотря на поверхностную режиссерскую трактовку, непродуманность и ходульность ряда мизансцен, фильм «Оборона Севастополя» был первым русским историческим боевиком, показавшим героизм русского народа в борьбе с внешним врагом.





«Оборона Севастополя» впервые была показана москвичам в зале Московской консерватории. Композитор М. Ипполитов-Ивàнов написал к ней великолепную музыку, которую исполнял симфонический оркестр.

В зале царило праздничное настроение. Ханжонков еле успевал раскланиваться. Похвалы театральных актеров и режиссеров, композиторов и художников, музыка Ипполитова-Ивàнова — все это свидетельствовало о том, что семья искусств решила принять в свое лоно младшего, озорного и своевольного, дотоле не очень любимого собрата.

«Оборона Севастополя», несмотря на все ее недостатки, была несомненно этапным явлением в дореволюционном русском кинематографе.

Конечно, недостаточность технической базы, отсутствие опытных работников и ограниченность денежных средств отразились на качестве постановки. Но со всеми своими дефектами картина эта оставалась ценным вкладом в русскую кинематографию.

В связи с работой над «Обороной Севастополя» хочется сказать еще несколько слов о Ханжонкове.

В случае провала «Обороны Севастополя» ему грозило полное разорение, вплоть до закрытия дела. Несмотря на это, он рискнул втрое превысить сметную стоимость, все время поддерживал съемочный коллектив в бодром, оптимистическом настроении и этим немало способствовал успешному выполнению задачи.

Успех картины подтвердил правильность намеченного Ханжонковым пути развития отечественного кинопроизводства. Он стал разыскивать и привлекать к делу новые силы — режиссеров, актеров, художников. Он первым сделал попытку привлечь в кино писателей, которые могли бы дать новые, оригинальные произведения.

К сожалению, привлечение писателей принесло мало пользы кинематографии тех лет. Правда, с Аркадием Авер-

ченко, Леонидом Андреевым, А. Куприным, Ф. Соллогубом, Н. Тэффи, Е. Чириковым и другими были заключены договоры на написание сценариев и выплачены авансы, но они ничего не написали. Лишь после долгих проволочек некоторые из них дали согласие на экранизацию ранее изданных своих произведений.

Эта неудачная попытка подсказала Ханжонкову мысль о необходимости создать при фабрике нечто вроде сценарного отдела. Отдел этот возглавлялся сначала литератором Таврчаниным, а позже — Н. В. Туркиным.



В. Холодная и П. Чардынин на репетиции

Был также создан Научный отдел, во главе которого стоял А. Л. Дворецкий. Этот отдел изготовлял научно-популярные, видовые и этнографические картины. После реорганизации фирмы Ханжонкова в акционерное общество Научный отдел был значительно расширен. Несмотря на явную убыточность этого отдела, Ханжонков не скупился и принимал все меры к расширению его деятельности.

Помимо картин собственного производства («Устройство телеграфа» и другие) А. Л. Дворецкий закупал на стороне негативы, среди которых был приобретен негатив фильма «Операции московского хирурга Модлинского». С печатью картины о Модлинском мне пришлось довольно много повозиться. Оказалось, что негатив ее был снят при помощи древнейшего съемочного аппарата неизвестного происхождения и имел на каждый кадр только по одной перфорации, вследствие чего пришлось переделывать почти целиком копировальный аппарат «Патэ». Наши труды оправдались: картина была хорошо напечатана и с успехом прошла на экране.

Все научно-популярные картины демонстрировались по пониженным ценам на специальных утренних сеансах в кинотеатре «Пегас», принадлежавшем «Акционерному обществу Ханжонкова», и усердно посещались московской учащейся молодежью.

В конце лета и осенью 1911 года я снял на натуре и в павильоне в Крылатском «Василису Мелентьевну и царя Ивана Васильевича Грозного» по драме Островского и «Евгения Онегина» по поэме Пушкина. С наступлением зимы мы приступили к съемкам картины «Жизнь за царя» по опере М. И. Глинки и зимней натуры для юбилейной картины «Наполеон в России» («1812»). Вся зимняя натура получилась очень удачно, но отсутствие настоящего павильона, где можно было бы работать круглый год, пользуясь искусственным светом, очень тормозило ход дела.

Осенью 1911 года я снимал также первую русскую психологическую драму «Крейцерова соната», заказанную фирме Ханжонкова владельцем прокатной конторы «Глобус» А. Б. Гехтманом.

Все декорации для «Крейцеровой сонаты» снимались в том же недостроенном павильоне в Крылатском и, конечно, при дневном свете. Ставил картину П. И. Чардынин. Вся подготовка к съемке заключалась в том, что художник Б. Михин построил довольно приличные декорации с настоящими окнами и дверьми и хорошо обставил их привезенными из Москвы мебелью, роялем и коврами. Эта обстановка выгодно отличалась от прежних декораций, нарисованных на холсте, и настроение становилось лучше, верилось в успех картины.

В «Крейцеровой сонате» впервые выступил в главной роли (скрипач) И. И. Мозжухин.

Артистка театра Корш Л. П. Варягина играла главную женскую роль. На роль мужа героини был приглашен один из актеров театра Незлобина. В первый съемочный день мы прождали его часа два и, убедившись, что дальнейшее ожидание бесполезно, решили своими силами выйти из положения. Исполнять роль взялся Чардынин. Через полчаса он был уже загримирован и в том же костюме, в котором приехал на фабрику, начал сниматься. Чардынин и довел эту роль до конца.

В это время за границей Гомон и другие кинопредприниматели производили усиленные опыты по изобретению звукового кино. Несколько небольших «говорящих» картин были показаны в Москве. Некоторые актеры, в первую очередь Чардынин, не преминули откликнуться на заграничную новинку и быстро «изобрели» свое говорящее кино, которое они назвали кинодекламацией.

Мне пришлось снять несколько таких «кинодекламаций». Первым был 120-метровый фильм «Хирургия» по Чехову, заказанный Чардыниным и в его исполнении. Вторым — большая сцена из «Бориса Годунова» в исполнении трех актеров. Обе картины снимались обычным способом в соответствующей декорации и костюмах; новым было лишь то, что актеры во

время съемки громко произносили полный текст диалогов.

Съемка отрывка из «Бориса Годунова» осложнялась одним обстоятельством: вся сцена должна была быть снята одним 320-метровым планом, а в кассете съемочного аппарата помещалось только 120 метров негативной пленки. Приходилось, когда пленка подходила к концу, кричать актерам: «Стоп!» Согласно уговору они должны были замереть на месте, пока я перезаряжаю аппарат. По команде «начали» они продолжали играть до конца новой кассеты, потом снова останавливались и стояли неподвижно, и так далее до конца съемки.



В. Холодная и В. Максимов в «Живом трупе»

После проявки и печати куски склеивались по порядку, при этом получались, конечно, довольно большие скачки на остановках, но в то время на это не обращали внимания.

При демонстрации «кинодекламаций» исполнители, стоя по бокам или сзади экрана, смотрели на изображение и произносили текст, стараясь говорить «синхронно». Получалось нечто напоминающее современную тонировку, с той лишь разницей, что актеры говорили не в микрофон, а непосредственно в зрительный зал. Так как кинодекламаторы разъезжали по городам с одной и той же картиной, они довольно быстро добивались сравнительной синхронности изображения с декламацией. Вследствие этого «звуковые» картины одно время пользовались некоторым успехом, особенно в провинции.

После выпуска «Обороны Севастополя» и проката нескольких заграничных фильмов, которые дали Ханжонкову солидную прибыль, он решил, наконец, построить настоящую фабрику. На Житной улице (где сейчас помещается НИКФИ) был куплен участок земли, из Крылатского перевезли металлический каркас недостроенного павильона и к весне 1912 года работы были почти закончены.

Довольно большой остекленный павильон, снабженный купленной за границей верхней ртутной лампой и достаточ-

ным количеством юпитеров, давал, наконец, возможность работать спокойно и продуктивно при любой погоде.

Была построена также и кинолаборатория, просторная и хорошо оборудованная новой копировальной аппаратурой, большими барабанами для сушки пленки и оригинальной установкой для промывки пленки. Эта установка состояла из бетонного тоннеля в 1,5 метра высоты, 1 метр ширины и 8 метров длины, снабженного металлическими трубами с многочисленными маленькими отверстиями. При пуске воды под сильным давлением получался своего рода пульверизатор, и вместо часа (в баке с проточной водой) весь процесс промывки не превышал 5—7 минут. Были также куплены два новых съемочных аппарата «Дебри» (первые аппараты этой фирмы, появившиеся в России).

Возрастающий успех русских кинокартин способствовал возникновению целого ряда мелких кинофирм. Владельцы прокатных контор, кинотеатров и даже люди, не имевшие никакого отношения к кинематографии,— все начали ставить картины.

Так, например, возникла фирма «Варяг», основанная вдовой банковского дельца Штерн и владелицей косметического кабинета Елизарьянц. Эти немолодые, но очень наивные женщины решили «нажиться» на кино, открыли контору на Малой Дмитровке, построили летнюю площадку на Воробьевых горах, купили съемочный аппарат и оборудовали кинолабораторию в Денежном переулке. Они пригласили режиссером не имевшего никакого понятия о кинопроизводстве актера Новикова, и работа... закипела. После съемки двух плохих картин, которые злополучная фирма так и не смогла ни продать, ни сдать в прокат, все имущество обеих «кинопредпринимательниц» было продано с молотка.

К концу лета 1911 года в газетах появились сообщения о том, что Московский Художественный театр вскоре покажет премьеру — посмертное произведение Л. Н. Толстого — «Живой труп».

Такое крупное событие не могло не заинтересовать любителей легкой наживы. Владелец прокатной конторы Р. Д. Перский решил снять «Живой труп» в кино и выпустить картину ранее премьеры в театре. Но откуда взять материал для сценария, если пьеса еще не опубликована, а попасть на репетиции в МХТ невозможно?

Трудности не смутили Перского. Пользуясь разными слухами, Перский быстро смастерил сценарий. Был приглашен режиссер Б. Чайковский и сорежиссер — артист балета Большого театра В. Кузнецов (пытавшийся, но неудачно, играть роль судебного следователя). На роль Протасова пригласили артиста Васильева. Так как Перский не имел в своем распоряжении павильона, то все съемки декораций произво-

дились в пустующей пивной на Малой Дмитровке, куда было привезено несколько юпитеров. В очень короткий срок картина была окончена. Перский выпустил потрясающую рекламу. Но тут произошел скандал.

Дочь писателя А. Л. Толстая заявила решительный протест; все московские газеты написали резкие статьи против Перского, обвиняя его в надругательстве над памятью великого писателя и попытке сорвать премьеру в МХТ.

Я присутствовал на просмотре, устроенном для владельцев прокатных контор и кинотеатров, и хотя в те времена сценарии вообще были мало похожи на выбранные для экранизации литературные произведения, но такой халтуры, как «Живой труп» у Перского, я не видел даже в прошлые годы у Дранкова. Почти вся картина состояла из сцен пьянок Протасова у цыган с пением и плясками; смысл пьесы и ее название «Живой труп» оставались непонятными от начала и до конца.

Выпущенная на экран через несколько дней после прошедшей с огромным успехом премьеры МХТ картина Перского скандально провалилась.

В 1911 году бывший представитель «Гомон» в России — Тиман, ставший представителем крупной итальянской фирмы «Амброзио», открыл в Москве свое кинопроизводство в компании с табачным фабрикантом Рейнгардтом. Они построили съемочную площадку на Пятницкой, и на этой площадке и на натуре режиссер Кривцов и оператор Сирано сняли несколько посредственных картин.

Опытный кинопредприниматель Тиман понял, что для успешной конкуренции с другими работающими в России фирмами, особенно с Ханжонковым и «Патэ», надо подойти очень серьезно к делу. Представительство итальянской фирмы «Амброзио», американской «Витаграф», датской «Нордиск» и других давало Тиману довольно солидную прибыль, но все же этих средств было недостаточно для образования крупного дела. Тиман повел переговоры с владельцами «Амброзио» и эта фирма стала широко субсидировать его, взяв на себя распространение за границей картин фабрики «Тиман». Обеспеченный средствами, Тиман стал подбирать работников, способных как следует поставить дело.

Одним из первых к Тиману был приглашен Я. А. Протазанов, ставший впоследствии самым крупным кинорежиссером дореволюционной России. Главной заслугой Протазанова в ранний период его творчества было то, что он первый привлек в кино крупных актеров московских театров.

Первые постановки Протазанова «Песнь каторжника», «Рогнеда» и особенно «Каширская старина» с участием актрисы театра Незлобина Рощиной-Инсаровой, артиста Малого театра В. В. Максимова, артиста театра Корш А. Бесту-

жева, артистов А. Шатерникова, Н. Кванина и других имели большой и заслуженный успех.

В дальнейшем к съемкам у Тимана были привлечены артисты МХТ П. А. Бакшеев и М. И. Германова, М. М. Климов (служивший тогда в театре Корша), актрисы М. М. Горичева, Янова (игравшая впоследствии главную роль в неудачной картине «Портрет Дориана Грея») и Мария Руц.

Тиман и Протазанов сумели договориться с писателем Леонидом Андреевым, и он написал для них сценарий «Анфиса» по одноименному своему произведению. Этот фильм был поставлен Протазановым с участием Рощиной-Инсаровой и Максимова и имел довольно большой успех.

В 1912 году Протазанов поставил картину, которая, к сожалению, не была выпущена на экран. «Уход великого старца» — так назывался этот фильм, запечатлевший последние годы жизни Л. Н. Толстого и в какой-то степени пытавшийся объяснить причины его ухода из Ясной Поляны. Роль Льва Николаевича блестяще исполнял артист Шатерников, поражавший в гриме портретным сходством с Л. Н. Толстым. Вследствие протеста жены писателя С. А. Толстой и В. М. Черткова картина была запрещена цензурой. Очень жаль, что от этого фильма, представлявшего значительный интерес, не осталось ни малейшего следа.

Некоторое время спустя Патэ прекратил производство русских фильмов; Тиман тут же пригласил к себе на работу освободившихся операторов Мейера и Левицкого, что еще более усилило творческий коллектив его фабрики.

Протазанов поставил у Тимана значительное количество картин, среди которых «Как рыдала душа ребенка», «За честь русского знамени», «Купленный муж», «О чем рыдала скрипка», «Пригвожденный», «Сын палача», «Разбитая ваза» и другие. Несмотря на претенциозность части названий этих картин, они были поставлены Протазановым с большим художественным вкусом и хорошо принимались публикой.

В 1913 году приглашенный Тиманом режиссер В. Р. Гардин поставил «Ключи счастья» по роману и сценарию А. Вербицкой с участием В. В. Максимова. Эта картина была снята в окрестностях Киева, где для съемки был построен небольшой павильон. Снимали ее операторы Мейер и Левицкий, художником был Ч. Сабинский.

«Ключи счастья» побили все рекорды, как по метражу (5000 метров), так и по грандиозному коммерческому успеху. Тиман заработал на этом фильме огромные деньги. Это позволило ему шире развернуть свое предприятие и в 1914 году взять в аренду освободившийся павильон «Патэ» на Ленинградском шоссе.

В этом павильоне было снято большинство декораций для картины «Война и мир» в совместной постановке Протаза-



Кадр из фильма «Война и мир» (реж. В. Гардин и Я. Протазанов)

нова и Гардина. Эта картина, несмотря на большие трудности, была поставлена в очень короткий срок. Сменявшие друг друга режиссеры и операторы снимали днем и ночью. Ввиду отсутствия павильона, который позволил бы ставить огромные по размерам декорации, были заарендованы Красный и Белый залы ресторана «Яр» (куда в 1926 году переехала после пожара кинофабрика «Межрабпомфильм» и где теперь помещается клуб летчиков).

Каждое утро, после закрытия ресторана, служащие убирали все столы и всю мебель из обеих зал, а вечером, после окончания съемки, ставили все на места. Таким образом, ночью ресторан работал нормально.

Съемки «Войны и мира» усложнялись полным отсутствием прожекторов и других сильных источников света. Постановщики имели в своем распоряжении не более двух десятков обыкновенных юпитеров, малочувствительную негативную пленку «Кодак-Специаль» и слабые по светосиле объективы «Тессар 3×5» или «Гелиар 4×5». Все это, вместе взятое, заставляло опасаться за качество негатива. Тем не менее операторы Мейер и Левицкий хорошо справились со своей задачей.

Выпуск Тиманом картины «Война и мир» вызвал крупный скандал, ярко характеризующий систему взаимоотношений между владельцами конкурирующих кинофирм.

Быстрый темп постановки Тиманом этой картины был вызван тем, что несколько ранее фабрика Талдыкина объ-

явила о предстоящем выходе картины «Война и мир» и приступила к съемкам. Тиман решил снять картину раньше, чем Талдыкин, и это легко ему удалось. Он располагал хорошей технической базой и прекрасным составом работников, тогда как Талдыкин не имел даже собственного павильона.

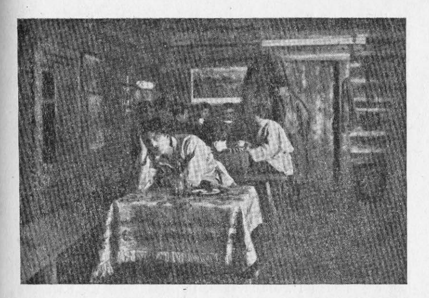
Интересно отметить, что одновременно с Тиманом и Талдыкиным начал постановку «Войны и мира» и Ханжонков. Состязание трех фирм закончилось тем, что Тиман выпустил «Войну и мир» первым. Его картина прошла с большим успехом и, таким образом, сорвала выпуск «Войны и мира» Талдыкину; последний вынужден был продать свой негатив за границу (убытка, впрочем, он не понес).

Ханжонковский вариант «Войны и мира» в постановке режиссера Чардынина вышел на экран несколько позже и прошел вполне благополучно благодаря хорошему составу исполнителей (И. Мозжухин, В. Полонский, В. Коралли, Н. И. Рутковская). В прокате он известен под названием «Наташа Ростова».

Несколько киножурналов посвятили большое количество статей обвинениям фирмы «Тиман-Рейнгардт» в недобросовестной конкуренции. Но, повидимому, это очень мало тронуло виновников, и на этом дело закончилось. Фирма «Тиман-Рейнгардт» продолжала занимать ведущее место в русском кинопроизводстве, и с ней соперничал только Ханжонков, выпускавший значительно большее количество картин.



Кадр из фильма «Вот мчится тройка почтовая»
(реж. Ч. Сабинский)



Кадр из фильма «Вот мчится тройка почтовая» (реж. Ч. Сабинский)

Если в отношении технической базы и актерского состава на фабрике Ханжонкова дело обстояло более или менее благополучно, то с режиссерами было значительно хуже. Не считая опытного Чардынина и занятого своими жуками талантливого мультипликатора Старевича, ханжонковские режиссеры А. Иванов-Гай, А. Громов, В. Деметр и А. Аркатов значительно уступали режиссерам «Тиман-Рейнгардт» — Я. Протазанову и В. Гардину.

В 1913 году Ханжонков пригласил известную актрису театра Незлобина В. Л. Юреневу, рассчитывая, что она сумеет затмить успехи Рощиной-Инсаровой, снимавшейся у «Тиман-Рейнгардт». Первое выступление Юреневой в картине «Слезы» по сценарию А. Вознесенского и с партнером И. Н. Берсеневым было очень удачным.

Незадолго до этого вновь появился на горизонте Дранков. Он нашел себе компаньона в лице Талдыкина и при его поддержке сразу же вступил в соревнование со старым своим конкурентом Ханжонковым.

Мы с режиссером Чардыниным вели тогда подготовку к съемке юбилейной картины «Воцарение дома Романовых».

Почти все натурные съемки были произведены нами в Кремле, на фоне старинных зданий и церкви. Батальные сцены были сняты на стене и на башне Кремля со стороны Москвы-реки.

Дранков и Талдыкин, услыхав о том, что у Ханжонкова снимается юбилейная картина, немедленно приступили к постановке «Истории царствующего дома Романовых». Была сформирована съемочная группа в составе режиссера А. Уральского, оператора Н. Ф. Козловского и только начавшего свою карьеру в кино художника Е. Ф. Бауэра. Дранков подобрал прекрасный состав актеров во главе с впервые выступавшими на экране актерами МХТ М. Чеховым и П. Бакшеевым. При сильном составе съемочной группы, при прекрасном ансамбле исполнителей, одетых в великолепные костюмы из собственной костюмерной Талдыкина, «История дома Романовых» совсем не была похожа на прежние халтурные постановки Дранкова — это был настоящий художественный фильм.

Борьба разгоралась. Стоило Дранкову начать съемки «Покорение Кавказа», как Ханжонков приступал к постановке картины на ту же тему с участием известного актера Шахтуни.

Третье и решающее «сражение» произошло при постановке «Обрыва». У Ханжонкова эту картину ставил Чардынин с участием И. Мозжухина, В. Юреневой, Ю. Васильевой и В. Пуржанского. У Дранкова «Обрыв» ставил специально приглашенный режиссер Черни, снимались петербургские актеры Л. С. Вивьен, М. А. Ведринская. Более опытный коллектив и блестящие исполнители ролей Веры и Райского — Мозжухин и Юренева — принесли победу Ханжонкову; картина прошла на экране с огромным успехом, тогда как «Обрыв» Дранкова—Талдыкина был принят холодно. На этом борьба между фирмами закончилась.

Дранков и Талдыкин поставили еще две-три слабых комедии с участием борца Авдеева («Дядя Пуд») и драмы: «Тайна портрета профессора Инсарова» с участием Рафаила Адельгейма, «Преступление и наказание» и «Горе-злосчастье» с участием П. Орленева. Все эти картины не принесли ничего нового и прошли незамеченными. На этом сотрудничество Дранкова и Талдыкина прекратилось. Дранков стал искать нового компаньона, а Талдыкин продолжал работу самостоятельно.

В те же годы начали работу несколько мелких фирм, не имевших своих павильонов и постоянного состава сотрудников.

Владелец кинотеатра «Ша-Нуар» А. И. Векштейн поставил в 1913 году картину под названием «В золотой паутине Москвы». Сюжет сценария для этого фильма был взят из материалов только что нашумевшего в Москве судебного процесса Прасолова, убившего свою жену при странных и скандальных обстоятельствах. В главных ролях выступали В. В. Максимов, М. М. Горичева и актриса МХТ М. Кемпер. Все павильоны были сняты в небольшом фотоателье, суще-



И. Мозжухин (Райский) и Юренева (Верочка) в фильме «Обрыв»

ствующем до сих пор на углу Петровки и Кузнецкого переулка. Эта картина, питавшая самые низменные инстинкты тогдашнего зрителя, имела большой коммерческий успех, но вскоре была запрещена цензурой по протесту родственников Прасолова.

В 1913 году открыл свое предприятие бывший ассистент Протазанова у «Тиман-Рейнгардт» молодой, талантливый А. Гурьев.

В компании с купцом Хренниковым Гурьев построил в Петровском парке (на старом шоссе) довольно обширный и прилично оборудованный стеклянный павильон. Однако в районе Петровского парка не было электрического освещения; таким образом, возможность съемок при искусственном свете была исключена. Так как Городская управа отказалась электрифицировать район, Гурьев решил построить собственную электростанцию. Недалеко от павильона вырыли и забетонировали большую яму с перекрытием, в которую были спущены специально приобретенные Гурьевым дизель и динамомашина. Но как только эта «станция» начинала работу, раздавался такой невообразимый шум и треск, что все присутствующие разбегались в разные стороны, опасаясь, как бы павильон не развалился. В конце концов Гурьеву пришлось отказаться от электрификации своей фабрики и производить съемки по-старинному—при дневном свете.

Первым и единственным фильмом, который поставил Гурьев, был «Дубровский» с участием Н. Панова, А. Бестужева и артистки М. Третьяковой, «Дубровский» был сделан с большим вкусом и очень понравился публике. Вторую картину Гурьев не успел закончить, так как в первые же дни войны 1914 года он был мобилизован и отправлен на австрийский фронт, где вскоре был убит осколком снаряда.

Из других мелких фирм можно упомянуть небольшую одесскую фабрику «Мирограф», которая выпустила картину «Одесские катакомбы», и варшавскую фирму «Космофильм», выпустившую несколько картин на западно-европейском материале.

В Петербурге также возникло несколько небольших кинофирм («Русское кинотоварищество Пирогов и Функе», «Танагра» братьев Быстрицких и другие).

Пирогов и Функе поставили несколько неудачных картин по сценариям А. Каменского и нашумевшую «Яму» по роману и сценарию А. Куприна с участием в главной роли М. М. Горичевой. Была выпущена огромная реклама, оповещавшая владельцев кинотеатров и публику о том, что «Яма» — величайший боевик сезона, что картина поставлена по сценарию самого автора, что съемки ее обошлись в 25 000 рублей, что картина имеет 6000 метров длины. Вся эта шумиха не помогла: картина была запрещена цензурой. На экран она вышла лишь после Февральской революции и то в сокращенном виде.

Работы кинофирмы «Танагра» представляют значительный интерес ввиду участия в этих фильмах популярного комического актера К. А. Варламова и известной балерины императорских театров Е. А. Смирновой.

Не имея в своем распоряжении павильона и технического персонала, А. И. Быстрицкий увез Варламова и Смирнову

за границу, где в арендованном павильоне были сняты картины «Где Матильда?», «Ночь соломенного вдовца», «Роман русской балерины» и небольшой киноконцерт Варламова, в котором он выступал во фрагментах из своих коронных ролей. По возвращении в Россию Быстрицкий поставил еще несколько картин, в том числе «Глаза балерины» и «Душегуб» с участием Варламова, Смирновой и впервые выступавших на экране Ю. М. Юрьева и О. Н. Миткевич.

В 1913 году приступил к производству русских кинокартин один из своеобразных деятелей дореволюционной кинематографии Г. И. Либкин, изменивший свою фамилию по коммерческим соображениям на «Либкен».



В. Холодная в фильме «Жизнь за жизнь» (Ната Бартенева)

Этот малокультурный провинциальный купец имел в Ярославле колбасную фабрику. В первые же дни существования русской кинематографии Либкен (как он сам после рассказывал) сообразил, что на этом новом деле можно заработать больше, чем на колбасе. Для начала он открыл в Ярославле собственный кинотеатр, а несколько позже организовал прокатную киноконтору, обслуживавшую некоторые приволжские районы. У Либкена были своеобразные понятия о коммерческой честности. Однажды в 1911 году он явился к Ханжонкову, снабжавшему его картинами, и заявил, что дела его плохи, он не сможет заплатить за взятые в кредит картины и должен объявить себя банкротом. Этот разговор происходил в присутствии директора отделения «Патэ» Гаша, которому Либкен был тоже должен изрядную сумму. Если для богатой фирмы «Патэ» такая неприятность не имела большого значения, то для Ханжонкова, только начинавшего развивать свое дело, удар был очень чувствителен. Он стал упрекать Либкена в непорядочности. Тогда Либкен заявил, что, храня честь своего имени, он уплатит обеим фирмам 15% с общей суммы задолженности, но при условии, что его векселя будут погашены. Ханжонкову и

Гашу пришлось согласиться на эту сделку. На другой же день Либкен хвастал в кинематографических кругах своей удачной «операцией». Он был далек от разорения и уехал в Ярославль, окрыленный «успехом».

Первой картиной, поставленной Либкеном в 1913 году, была «Дочь купца Башкирова» по его собственному сценарию, в постановке режиссера Н. П. Ларина. Сюжет для сценария этой картины Либкен взял из судебной хроники какой-то провинциальной газеты. Вот приблизительное содержание картины.

«Дочь купца принимала по вечерам своего любовника. Неожиданно к ней пришел отец. Любовник не успел скрыться, и во избежание скандала девушка спрятала его между матрацами, а сама улеглась на кровать. Когда отец ушел из спальни дочери, оказалось, что молодой человек задохся. Потерявшая голову девушка уговорила дворника помочь ей спрятать труп. За это она обещала ему 100 рублей. Сделка состоялась, и поздней ночью общими усилиями труп был вывезен из дома и брошен в Волгу. Пропивший деньги дворник занялся шантажом и под угрозой оглашения тайны стал вымогать у купеческой дочери деньги и любовь. Перепуганная девушка решила от него избавиться. Заманив дворника в амбар с сеном и соломой, она вышла (якобы за водкой), заперла дверь на замок и подожгла амбар. Дворник сгорел живьем...»

Интересно отметить, что такая отвратительная по содержанию картина находила в провинции своего зрителя.



Кадр из фильма «Олеся» (по Куприну)
Кинофабрика Г. И. Либкен



И. Мозжухин и Н. Лисенко в фильме «Сатана ликующий»

Фильмы, подобные «Дочери купца Башкирова», часто еще появлялись на экране, но русское кинопроизводство в конце 1913 года и начале 1914 года достигло значительных успехов как в художественном, так и техническом отношении и стало действенной силой на международном кинорынке. По всей России непрерывно открывались новые кинотеатры, требовавшие огромного количества картин. Русские фабрики успевали удовлетворять лишь 15—20% потребности кинорынка. Остальное ввозилось из-за границы: французские, итальянские, немецкие и датские фирмы импортировали в Россию миллионы метров художественных картин, которые они распространяли при помощи своих московских отделений или агентов.

Война 1914—1918 гг. резко изменила это соотношение. Крупные французские фирмы («Патэ», «Гомон», «Эклер») почти прекратили производство, так как большинство сотрудников этих фирм было взято на войну. Импорт из Германии, конечно, был запрещен. Импорт из других стран был затруднен блокадой немцами Северного моря. Вступление Турции в войну ухудшило положение. Правда, небольшие партии картин проникали через Швецию и Финляндию или обходным путем через Архангельск, но их поступало так мало, что об удовлетворении спроса России на заграничные кинофильмы не могло быть и речи. А рынок требовал картин все в большем и большем количестве.

Особенно остро встал в эти дни вопрос о кадрах кинематографистов.

В 1914 году можно было уже найти актеров, которые не стыдились работать в кино. Были режиссеры, которые даже оставляли театр для кинематографа, но число грамотных и культурных операторов было совершенно недостаточным.

Операторская работа стала намного сложнее, чем в первые годы существования русской кинематографии. Техника

требовала точных знаний. Надо было учиться, а учиться было негде и не у кого. В те годы операторы работали без ассистентов, без помощников, сами заряжали кассеты, сами производили съемки рекламных фото.

У кадровых операторов не было ни времени, ни особенного желания обучать новичков сложной технике операторской работы. В тогдашних капиталистических условиях появление большого количества операторов могло привести к снижению нашей заработной платы, тем более что мелкие предприниматели мало интересовались техническим качеством картин (ставка у них была только на имена актеров и на пышную рекламу).

Операторский состав не очень интересовался серьезным освоением кинопроизводства и съемочной аппаратуры. Исключением было несколько старых операторов, в том числе А. Левицкий и Г. Гибер. Молодежь, с грехом пополам, накапливала деньги, покупала съемочный аппарат и небольшое количество негативной пленки и училась на своих собственных ошибках, после чего поступала на работу в мелкие фирмы, где могла практически совершенствоваться. Кое-кому из них, например Б. Завелеву, Н. Ф. Козловскому и Г. М. Лембергу, как опытным фотографам, было легче приспособиться к новому делу, и они довольно быстро стали хорошими операторами.

В дореволюционные годы кинооператоры были лишены какой бы то ни было возможности творчески расти и совершенствоваться. Большинство кинопредпринимателей требовало, чтобы картины снимались четко, скоро, дешево и без дублей. Если некоторые, более передовые предприниматели (Ханжонков, позже Ермольев и Трофимов) предоставляли операторам кое-какую возможность экспериментировать, то остальные категорически запрещали это, избегая самых минимальных затрат.

Эта жажда «экономии» особенно овладела кинопредпринимателями во время войны 1914—1918 гг.





Война подкралась неожиданно и вызвала переполох в кинематографическом мире.

В это лето я жил на даче в 20 километрах от Москвы, по Киевской железной дороге. Ничего не зная об объявлении войны, я, как обычно, утром пошел на станцию. Но, увы, поезда уже не ходили, и все попытки добраться до Москвы не увенчались успехом.

Почти целый день простоял я на перроне в тщетном ожидании какого-нибудь поезда. Из Москвы шли бесконечные эшелоны с солдатами, отправлявшимися на фронт. Я не попал в Москву и назавтра. Одноколейный путь задерживал движение, и эшелоны больше стояли, чем двигались. Спустя три-четыре дня полотно железной дороги стало неузнаваемым: из вагонов и теплушек было выброшено такое огромное количество пустых консервных банок, селедочных головок, обрывков бумаги и тому подобного, что весь путь был ими усеян.

Лишь на седьмой день с большим трудом и, конечно, за баснословную цену я уговорил крестьянина из ближайшей деревни довезти меня до Москвы на телеге.

Москва была неузнаваема. Все улицы, площади и вокзалы были заполнены военнообязанными, отправлявшимися на фронт. Многие киноработники уже были в рядах действующей армии, некоторые, надев военную форму, ждали отправки.

Через несколько дней после объявления войны кинопредприниматели, поняв все выгоды, которые принесло им полное прекращение импорта иностранных фильмов, бросились изготовлять картины на тему дня, то есть посвященные военной тематике.

Между предпринимателями началась ожесточенная борьба за актеров, режиссеров, операторов. Кинофирмы начали переманивать их друг от друга, соблазняя высокими окладами, обещаниями большой рекламы и тем самым славы.

В первые же недели экраны были заполнены множеством снятых на скорую руку картин, весьма патриотичных, но лишенных каких бы то ни было художественных достоинств. Это были: «Подвиг Козьмы Крючкова», «Ужасы Калиша», «Гусары смерти», «Не так страшен немец, как его малюют», «В кровавом зареве войны», «Тайна германского шпиона» и другие.

Исключение составлял неплохой фильм «Король, закон и свобода», снятый Чардыниным у Ханжонкова по сценарию Леонида Андреева.

Впрочем, через несколько месяцев, к середине зимы 1914 года, лишь некоторые небольшие фирмы продолжали ставить ура-патриотические картины типа названных выше. Большинство кинопредпринимателей, стремясь удовлетворить запросы публики, вернулось к производству драм и комедий на самые различные темы.

Вопрос о количестве картин стоял попрежнему остро и вызывал к жизни активность старых и новых предпринимателей. Старые фирмы улучшали оборудование, расширяли площадь своих предприятий. Ежедневно возникали новые мелкие фирмы, снимавшие где попало: на натуре, в пустующих торговых помещениях или в фотопавильонах.

Началась своего рода кинолихорадка.

В Москве в компании с В. Г. Венгровым открыл свое дело ушедший от «Тиман-Рейнгардт» режиссер В. Р. Гардин.

Гардин и Венгров оборудовали павильон на крыше самого высокого тогда дома в Москве б. Нирензее (Б. Гнездниковский пер., 10) и приступили к съемкам. Они выпустили несколько картин с участием известной актрисы Е. А. Полевицкой и нынешнего режиссера «Мосфильма» О. И. Преображенской. Среди этих картин надо отметить экранизацию известного романа Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы», очень хорошую картину, почти целиком снятую на Урале и в Сибири. Она имела у публики большой и заслуженный успех.

Ближайшим помощником В. Р. Гардина был работавший у него художником С. В. Козловский (ныне главный художник «Союздетфильма»). В качестве режиссера работал артист театра Незлобина Н. П. Маликов, поставивший «Накануне» по Тургеневу, «Гранатовый браслет» по Куприну и другие.

Расставшись с Дранковым, Талдыкин сначала работал один и выпустил несколько картин, среди которых можно отметить «Царя Федора Иоанновича», «Грядущую Русь» и «Братьев Карамазовых» с участием П. Н. Орленева и петроградской артистки М. А. Ведринской.

В начале 1915 года Талдыкин пригласил к себе в компаньоны своего главного бухгалтера С. П. Юрьева и опера-



Кадр из фильма «Сатана ликующий». У рояля И. Мозжухин

тора Н. Ф. Козловского и немедленно развернул строительство большого стеклянного павильона за Донским монастырем. Как только павильон был построен, к работе приступили режиссеры Б. В. Чайковский и В. К. Туржанский. Начал свою деятельность в качестве заведующего литературным отделом писатель А. П. Каменский.

В результате этой фирмой было выпущено на экран несколько картин с участием А. Мичурина, Н. Чернова и опереточной актрисы В. И. Пионтковской. Кроме того, Талдыкин выпустил два небольших фильма с участием Дурова и его животных («Мы, как люди» и «История одного собачьего увлечения»). Эти небольшие картины, где впервые все роли исполнялись животными, были поставлены очень примитивно и особого успеха не имели.

Среди множества фирм, возникших в то время в Москве, следует особо отметить товарищество «Русь», которое в довольно короткий срок поставило несколько картин: «Невский проспект», «Катерина-душегубка», «Любовь и забава», «В чаду опиума», «Русские женщины» и другие. Все эти фильмы были поставлены режиссером Аристовым. Кроме того, товариществом «Русь» была поставлена картина «Три встречи» в исполнении артистов I студии МХТ под руководством режиссера Р. Болеславского. Оператором в товариществе «Русь» тогда работал начинавший свою кинокарьеру Ю. А. Желябужский. Увлекшись кино, Желябужский бросил

свою профессию инженера-кораблестроителя и работал в товариществе «Русь» вплоть до национализации кинофабрик в 1919 году.

Видя успех только что выпущенной Ханжонковым в прокат картины «Италофильма» «Кабирия», владелец новой фирмы, — «Кинотворчество», — Портнов решил заняться постановками грандиозных исторических фильмов.

Для первой постановки был выбран сюжет из жизни византийского императора Юлиана по роману Д. Мережковского «Юлиан Отступник». Ставил картину режиссер В. Касьянов.

Так как я тогда уже не работал у Ханжонкова, Касьянов пригласил меня для съемки этой картины. Главные роли исполняли впервые выступавший на экране артист московского Свободного театра И. Певцов и балерины Большого театра М. Фроман и Е. Девильер. .Натура снималась в окрестностях Феодосии. Батальные сцены — под Серпуховым, в открытом поле, чаще всего на фоне неба. Хотя природа Серпухова очень мало напоминала северо-восточную Африку и Ливию, где происходило действие, все сошло благополучно.

После окончания натурных съемок мы возвратились в Москву для съемки многочисленных декораций. Предполагалось заарендовать на время какой-нибудь свободный павильон, но оказалось, что все павильоны были заняты другими фирмами, лихорадочно снимавшими свои картины. Пришлось довольствоваться просторным двором и внутренним помещением пивной на Нижней Масловке. При таких условиях, конечно, не могло быть и речи о грандиозных декорациях. Взяв напрокат несколько юпитеров, построив небольшие декорации и уголки, мы быстро закончили съемки.

Хотя фильм «Юлиан Отступник» и прошел на экране с известным успехом, но он был всего лишь слабой попыткой подражания грандиозным итальянским постановкам типа «Кабирии», «Падения Трои», «Гибели Помпеи», «Камо грядеши» и других. На этой попытке деятельность «Кинотворчества» закончилась, и фирма закрылась.

Кинолихорадка продолжалась. Кинокартины ставили все, кто только имел средства и хотел заняться этим делом. Снимали на натуре, в гаражах, в пустующих магазинах или пивных, в частных квартирах. Сценарии писали многие режиссеры, подчас сами предприниматели. Иногда сценарии покупались у писателей, журналистов или газетных репортеров, вроде пресловутого «графа Амори», поставлявшего макулатуру в «Московский листок». От сценаристов требовалось лишь одно — найти какой-либо трюк или положение, могущие заинтересовать театровладельцев и зрителя.

В качестве курьеза привожу либретто одной из картин, снимавшихся на фабрике Дранкова, опубликованное в № 9—10 «Киножурнала» за 1915 год.

«Тайна великосветского романа»

«Артистка Аврора Муратова ходит по розам.

Блестящий миллионер Волынцев любит ее и пользуется взаимностью.

Но на горизонте счастливой женщины повисла туча... Друг его, князь Новоскольцев, знакомит его со своей юной сестрой. Княжна произвела на него неизгладимое впечатление. В одну из встреч он горячо объясняется ей в любви. Случайной свидетельницей этой интимной сцены оказалась подруга Муратовой и принесла последней печальную весть.

Ошеломленная Муратова долго не может притти в себя...

Раненная в сердце, она готова на все, лишь бы удержать любимого человека. С этой целью она направляется к гипнотизеру. Последний прежде всего потребовал за совет и помощь 25 000 рублей. Получив расписку, он посоветовал ей заявить Волынцеву, что она готовится стать матерью. Уловка удалась, и любящая львица стала законной женой Волынцева, который, по внушению гипнотизера, борясь с чувством и долгом, отказал княжне Новоскольцевой. На скромной свадьбе, на которой присутствовал и Новоскольцев, завязывается новая драма. Гипнотизер, увлекшись Муратовой, пьет многозначительно за здоровье свое и ее.

Тучи сгущаются...

Осуществляя план гипнотизера, Муратова приобрела чужого ребенка и преподнесла Волынцеву первенца...

Отец счастлив...

Но аферист-гипнотизер все настойчивее предъявляет свои права, грозя в письмах скандалом.

Безгранично любя Волынцева, Муратова решается на свидание с аферистом у себя дома, захватив яду.

Князь Новоскольцев, случайно узнав темное прошлое гипнотизера, во-время счел нужным предупредить своего друга. При помощи сыщика им удалось распутать нити преступного умысла, и аферист был арестован с Муратовой. На допросе он, видя свою неминуемую гибель, сознался и, любя, повлек за собой в пропасть и Муратову.

И во-время захваченный яд принес ей свободу...

Осыпались розы... И замер последний аккорд...»

По таким литературным сценариям Дранковым было поставлено множество картин. По какому-то поводу «граф Амори» поссорился с Дранковым и отказался от дальнейшего сотрудничества. Но Дранкова трудно было испугать. В следующем же номере «Киножурнала» появилось объявление, иллюстрированное фотографией графини О. Г. Соллогуб (урожденной княгини Бебутовой) и оповещавшее о том, что графиня предоставила фирме А. С. Дранкова право постановки всех своих сценариев. По одному из ее сценариев была поставлена картина «Жажда любви» с участием Л. Я. Липковской. По сценарию Я. Львова и Л. Никулина режиссер Петров-Краевский поставил «Тайну ложи литер А» с участием в главной роли премьера Большого театра Д. А. Смирнова.

Из других картин, поставленных фирмой Дранкова, можно еще упомянуть «Заразу» с участием М. М. Петипа, «Цыгана Яшку» и «Антона Кречета» в постановке режиссера М. Н. Мартова и фильм «Сибирская каторга» в постановке

профессора В. Н. Гартвельда и режиссера М. М. Бонч-Томашевского. Снятый в Тобольской губернии по специальному заданию, этот фильм не представлял большого интереса, так как почти все составляющие сюжет эпизоды были инсценированы.

В конце 1915 года один из компаньонов Дранкова стал уговаривать меня снять для их фирмы картину «Тот, кто получает пощечины» по пьесе Л. Андреева, шедшей в то время с огромным успехом. Я дал согласие и вскоре приступил к съемкам, которыми руководил режиссер А. Иванов-Гай.

Главную роль играл И. Н. Певцов. Роль Консуэллы исполняла артистка Свободного театра Сперанская, укротительницы — Н. В. Дурова. Этот фильм мы сняли в полтора месяца на Башиловке. Несмотря на трудности (большинство декораций изображало арену цирка), фильм получился вполне приличным и прошел на экране со значительным успехом.

Вспоминая об этой работе, хочется сказать несколько слов об отношении большого актера И. Певцова к актерскому труду. И. Певцов, загруженный работой в театре, не только тщательно изучал сценарий, но (в случае экранизации) и те произведения, по которым был сделан сценарий. Он глубоко и тщательно анализировал роль, продумывал каждый жест, каждое движение. Такой любви к делу, такого бережного и вдумчивого отношения я не видел у молодых актеров тех времен. Вот почему Певцов на всю жизнь остался у меня в памяти как человек большого таланта, высокой принципиальности и большой любви и воли к труду.

Закончив съемку у Дранкова, я поступил на постоянную работу во вновь открытую фирму «Биофильм», основанную на средства нефтепромышленника Лианозова. Директором и главным художником фабрики был С. В. Козловский, заведующим литотделом — Л. Никулин, режиссерами — В. Туржанский, А. Н. Шифман и приехавший из Румынии итальянец Рино Лупо.

Кроме меня, операторами работали В. Ф. Вериго-Доровский и Г. В. Гибер. В главных ролях в картинах «Биофильма» выступали: известная польская опереточная актриса В. В. Кавецкая, Т. П. Павлова, Е. Чайка, М. Тамаров, Ельский, Щавинский и другие. За два года существования этой фирмы было выпущено значительное количество неплохих картин, среди которых выделялись «Траурный вальс», «Скерцо дьявола» и другие.

В 1917 году фабрика «Биофильм» сгорела дотла, в связи с чем фирма прекратила свою деятельность.

Кроме этих фирм, в Москве существовала еще фирма Р. Д. Перского, у которого в нескольких картинах высту-



Кадр из фильма «Кулисы экрана». И. Мозжухин и Н. Лисенко

пали ушедший в это время от Тимана В. В. Максимов и артистка Малого театра Р. Р. Рейзен. В качестве режиссеров у Перского работали В. В. Чайковский и В. Светлов, операторами были Г. М. Лемберг и его сын А. Г. Лемберг.

Поставленные на скорую руку в плохо оборудованном помещении на Малой Дмитровке, картины Перского не отличались высоким качеством. Из них можно отметить только «Марию Крамскую» с участием впервые выступавшей на экране артистки МХТ О. В. Гзовской. Если верить рекламе, выпущенной Перским, присутствовавшие на закрытом просмотре «Марии Крамской» публицист А. А. Стахович и художники А. Бенуа и Н. Добужинский признали, что «актриса О. Гзовская создает эпоху на экране».

В Москве на деньги, полученные по наследству, открыл свое кинопредприятие литератор Гарлицкий (Изумрудов). Он построил на Бахметьевской улице обширный, неплохо оборудованный стеклянный павильон, где по его собственным сценариям было снято несколько картин («Тайна большого колокола», «Люди и небо» и другие), прошедших на экране со средним успехом.

В начале войны братья Посельские основали фирму «Кинолента». В качестве режиссера был приглашен артист

театра Незлобина А. А. Чаргонин. Операторами работали И. С. Фролов и Г. В. Гибер, художником — В. Щепанский. «Кинолентой» были выпущены на экран картины «Великий магараджа», «Ставка князя Матвея», «Страсть безрассудная» (с участием А. Чаргонина, А. Н. Бестужева, Н. Ф. Гофман, Ю. Н. Бахметьевской) и седьмая серия «Сонька Золотая ручка» с участием Н. Ф. Гофман (исполнявшей роль Соньки в предыдущих шести дранковских сериях).

В Петрограде также открылось несколько небольших кинофирм. На базе закрывшейся фабрики «Танагра» М. И. Быстрицкий организовал фирму «Клео», которая поставила несколько картин, среди которых известность приобрели «Марья Лусьева», и «Раба страстей, раба порока». В картинах фирмы «Клео» впервые выступила польская актриса Пола Негри, ставшая впоследствии одной из американских кинозвезд.

Внучка писателя Лескова — М. Д. Бахарева также открыла свою кинофабрику, пригласила в качестве режиссера артиста А. П. Пантелеева и приступила к работе в павильоне бывшего общества «Вита». Среди фильмов, выпущенных этой фирмой, можно отметить «На ножах» по роману Н. Лескова, «Ураган страсти» (с участием В. Н. Яворской) и «Во имя прошлого» (с В. Н. Давыдовым).

Театральный антрепренер С. М. Писарев построил в Киеве на Львовской улице павильон и лабораторию и выпустил несколько картин («Униженные и оскорбленные» по роману Достоевского, «В старину живали деды», «Рабыни наряда», «Тайна известковой печи» и другие). Снятые при участии хорошего актера Киевского театра Соловцева, эти картины потеряли во многом лишь из-за того, что Писарев снимал в главных ролях только свою жену — плохую провинциальную актрису Горбачеву.

После объявления войны опытный к тому времени коммерсант Ханжонков сразу учел, как выгодно для развития отечественной кинематографии прекращение импорта иностранных фильмов. Он немедленно стал привлекать к работе режиссеров, операторов и художников, способных обеспечить высокое художественное качество и большее количество картин.

Незадолго до войны в 1914 году Ханжонков пригласил в качестве кинорежиссера театрального художника Е. Ф. Бауэра. Свою работу в кино Бауэр начал художником у Патэ, затем, вплоть до перехода к Ханжонкову, заведывал постановочной частью у Талдыкина. Бауэр, обладавший тонким художественным вкусом и высокой работоспособностью, за четыре года своей работы у Ханжонкова поставил большое количество картин и наряду с Протазановым занял ведущее место среди русских кинорежиссеров.

Кроме Бауэра, у Ханжонкова работали режиссерами П. Чардынин, А. Уральский, А. А. Громов, Е. Н. Перестиани, Б. Чайковский, Н. В. Туркин, О. Рахманова. Художественной частью фабрики заведывала А. Н. Ханжонкова, поставившая по своим сценариям несколько картин среднего качества.

На фабрике Ханжонкова стали операторами Б. Завелев (впоследствии главный оператор фабрики, снимавший почти все картины, поставленные Е. Бауэром), Б. Н. Медзионис, М. Налетный, М. И. Владимирский и бывший заведующий лабораторией фабрики Ф. К. Бремер.

Кроме Бауэра, работавшего одновременно и режиссером и художником, были приглашены художники А. Уткин и Ц. Лакка. В 1916 году к Ханжонкову поступил в качестве художника Л. В. Кулешов. За три года своей работы у Ханжонкова он поставил много оригинальных декораций для картин Бауэра, Уральского и Чайковского.

В первые годы существования русской кинематографии художники писали декорации на холсте, прикрепленном к брускам; съемки в открытом павильоне или на натурной площадке при малейшем ветре приходилось приостанавливать. Художники тех времен (В. Фестер, Б. Михин, Ч. Сабинский и другие) положили немало сил для устранения этого недостатка. Выходом из положения явилась система фундуса.

Декорации строились без учета особенностей стиля и эпохи, декорации современных фильмов обставлялись случайными вещами, домашней мебелью сотрудников, знакомых. Только с приходом на работу в кино таких мастеров, как В. Егоров, Е. Бауэр, Л. Уткин, В. Баллюзек и других, декорации стали выглядеть иначе, предварительное изготовление эскизов декораций и костюмов стало правилом, строже соблюдался стиль. Костюмы тщательно подбирались, а для исполнителей главных ролей очень часто изготовлялись в соответствии с эскизами.

В 1918 году мне пришлось побывать в мастерской главного художника МХТ В. А. Симова, который был приглашен для оформления картины «Белые голуби». В. А. Симов не только сделал очень хорошие эскизы, но с помощью своих помощников построил прекрасные макеты для главных декораций. Эти вошедшие теперь в обиход макеты были для нас счастливым откровением: операторы получили возможность продумывать расстановку света, режиссеры — работать над мизансценами. На съемке стало спокойнее и увереннее работаться. Именно в эти годы мы по-настоящему оценили роль художника в кино.

Говоря о фабрике Ханжонкова, интересно отметить, что все наиболее популярные актеры и актрисы дореволюцион-

ной кинематографии, за исключением В. В. Максимова, начали свою карьеру на этой фабрике.

Среди актеров небольшой постоянной труппы выделялся И. И. Мозжухин, быстро завоевавший огромную популярность и впоследствии ставший лучшим киноактером дореволюционной русской кинематографии.

Простой перечень ролей, в которых снимался Мозжухин, дает представление об его актерском диапазоне.

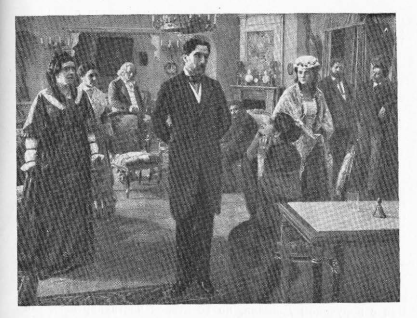
Приводимый мною список не полон, и все же он содержит тридцать ролей, сыгранных в картинах: «Страшная месть», (колдун), «Ночь под Рождество» (чорт), «Руслан и Людмила» (Руслан), «Обрыв» (Райский), «Потоп» (Кмициц), «Николай Ставрогин» (Ставрогин), «Пиковая дама» (Герман), «Дети Ванюшина» (Алексей), «Андрей Кожухов» (Кожухов), «Отец Сергий» (князь Степан Касатский), «Отец и сын» (отец), «Прокурор» (прокурор), «Ты помнишь ли?», «Жизнь в смерти», «Хризантемы», «Пара гнедых», «Пляска смерти», «Нищая», «Гримасы большого города», «Я и моя совесть», «Рожденный ползать — летать не может», «Кто без греха — кинь в нее камень», «Мать», «Грех» (две серии), «Пасынки жизни», «И песнь осталась недопетой», «Сатана ликующий» (пастор), «На вершине славы», «Малютка Элли».

Вдумчивый и серьезный актер, страстный поклонник кино, Мозжухин отличался необычайной работоспособностью и широтой актерского диапазона. Он играл почти в прямой очередности колдуна в «Страшной мести», Руслана в «Руслане и Людмиле», Райского в «Обрыве», Ставрогина в «Николае Ставрогине», прокурора в одноименной картине, пастора в «Сатане ликующем» и князя Степана Касатского в «Отце Сергии»». Мозжухин в начале картины «Отец Сергий» играл роль восемнадцатилетнего юноши, а в конце — семидесятилетнего старика, и прекрасно справлялся с этой нелегкой задачей.

Лучшей ролью Мозжухина, по общему признанию, был образ Николая Ставрогина в картине «Николай Ставрогин» по роману «Бесы» Ф. М. Достоевского.

Однако небольшая группа актеров не могла справиться с задачами, поставленными перед фабрикой, надо было привлекать новые силы.

Первым крупным приобретением Ханжонкова была балерина Большого театра В. А. Коралли. Увлекшись кино, она бросила балет и в течение нескольких лет выступала почти исключительно в качестве киноактрисы. В. Коралли не блистала той красотой, которая считалась необходимой для тогдашней кинозвезды. Но благодаря хорошей мимике, выразительным глазам и внешней обаятельности она пользовалась у публики большим и неизменным успехом.



Кадр из фильма «Николай Ставрогин». В центре Ставрогин (И. Мозжухин)

Для съемок на фабрике Ханжонкова были также приглашены талантливый актер театра Корш Н. М. Радин, ставший впоследствии одним из королей экрана, артист Малого театра В. Полонский, артисты Свободного театра О. Рунич и О. Фрелих, А. Бек-Назаров, И. П. Перестиани (ранее работавший актером и режиссером в провинциальных театрах) и другие. Кроме В. А. Коралли, у Ханжонкова снимались актрисы В. Л. Юренева, В. Павлова, Л. Д. Рындина, Н. А. Лисенко, Л. Терек, О. В. Рахманова, Р. Рейзен и много других.

В 1915 году заведующий литературным отделом фабрики Н. В. Туркин познакомился в театральном кабаре «Алатр» с В. В. Холодной и пригласил ее зайти на фабрику. Вера Холодная не была профессиональной актрисой, но обладала исключительно фотогеничной внешностью. Сняв несколько актерских проб, Ханжонков подписал с ней договор на 3 года.

Первые картины с ее участием, поставленные Е. Бауэром («Пламя неба», «Дети века» и особенно «Песнь торжествующей любви» по Тургеневу), выдвинули В. Холодную в число признанных перворазрядных кинозвезд. Ни одна киноактриса в дореволюционной России не пользовалась таким головокружительным успехом. А между тем В. Холодная бы-

ла плохой актрисой, и для нее специально писали сценарии, которые не требовали выполнения сложных актерских задач. В чем же была причина этого головокружительного успеха?

Многие пытались объяснить это тем, что В. Холодная — красивая женщина. Но ведь в дореволюционном кино снималось немало других не только красивых, но и талантливых актрис.

Другие пытались говорить об ее исключительном сценическом даровании. Но несколько выступлений Веры Холодной на сцене окончились полным провалом. Во всех картинах, где ей приходилось «играть», ничего хорошего тоже не выходило.

Лучшие ее образы были созданы под руководством Е. Бауэра, который, исходя из ее внешних данных и непосредственности, выбирал для нее те сценарии, где героиня изображалась влюбленной женщиной. Это были: «Пламя неба», «Миражи», «Песнь торжествующей любви» (Валерия) и «Жизнь за жизнь» (Ната Бартенева). В картине «Женщина, которая изобрела любовь», снятой позже на фабрике Ханжонкова режиссером Висковским, Вера Холодная, игравшая роль Антонеллы, была очень хороша в первой половине картины, пока она искренне переживала свой роман с поручиком Джилли, но во второй части картины, где ей нужно было играть и «изобрести» любовь к старому герцогу, ничего путного не получилось.

В. Холодная была прежде всего прекрасным типажным объектом для съемочной камеры; ее обаятельная внешность и непосредственность делали остальное. Нет сомнения, что в советской кинематографии, предъявляющей другие требования к актерам, и особенно в звуковом кино, где, кроме внешнего облика, жеста и мимики, нужен и голос, и дикция, и актерское умение владеть всеми средствами выразительности, В. Холодная не пользовалась бы и сотой долей того огромного успеха, который создал ей славу звезды экрана в прошлые годы.

В начале войны фирма Ханжонкова занимала первое место среди кинопредприятий как по количеству, так и по качеству выпущенных картин. До войны Ханжонков ежегодно выпускал на экран около 80 картин, средним метражом не более 400 метров каждая (исключением были «Оборона Севастополя» и «Обрыв», имевшие по 2000 метров). С конца 1914 года до национализации кинопредприятий в 1919 году Ханжонков выпустил на экран около 300 картин, в большинстве полнометражных.

К числу картин, выпущенных Ханжонковым во время войны и прошедших с наибольшим успехом, надо отнести: «Хризантемы» (режиссер Чардынин, с участием В. Коралли, Р. Рейзен и И. Мозжухина), «Катюша Маслова» по роману



Кадр из фильма «Воскресение» по Л. Толстому

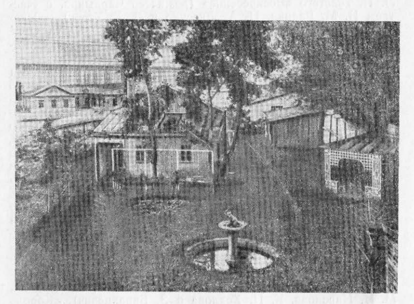
Л. Н. Толстого «Воскресение» (режиссер Чардынин, с участием Н. М. Радина, Н. А. Лисенко и Л. Г. Терек), «Освобожденные крылья» по роману Ю. Слезкина, «Ольга Орг» (режиссер Е. Бауэр, оператор Б. Завелев, с участием В. Коралли, О. Рунич и В. А. Полонского), «Песнь торжествующей любви» по Тургеневу (режиссер Е. Бауэр, с участием В. Холодной, В. Полонского и О. Рунич), «Леон Дрей» по повести С. Юткевича (режиссер Е. Бауэр, с участием Н. Радина, Н. Лисенко и Б. Борисова), «Жизнь за жизнь» по роману Ж. Онэ «Серж Танин» (режиссер Е. Бауэр, оператор Б. Завелев, художник А. Уткин, с участием В. Холодной, В. Полонского, Л. Кореневой и И. Перестиани), «Шахматы жизни» (режиссер А. Уральский, с участием В. Холодной и И. Перестиани), «Невеста студента Певцова» по сценарию А. Вознесенского (режиссер Е. Бауэр, с участием Г. Хмара, В. Юреневой и В. Полонского), «Сестры Бронские» по сценарию В. Коралли (с участием В. Коралли, В. Полонского и Н. Стрижевского), «Гриф старого борца» по сценарию И. Перестиани (с участием В. Коралли и И. Перестиани), «Умирающий лебедь» по сценарию З. Баранцевич, «Набат» по роману Е. Вернер (режиссер Е. Бауэр), «Вольная дорога» (художник Л. В. Кулешов, с участием Н. Радина, В. Коралли, М. И. Нарокова, К. П. Хохлова и З. Баранцевич), «Король Парижа» по роману Ж. Онэ (режиссеры В. Бауэр и О. Рахманова, оператор Б. Завелев, художник Л. Кулешов, с уча-

стием Н. Радина, В. Коралли, Л. Кореневой и М. Болдырева).

«Король Парижа» был последней постановкой Е. Ф. Бауэра. Для съемок этой картины летом 1917 года он поехал в Ялту, и здесь с ним произошло несчастье. Он в темноте упал с набережной на камни и, получив тяжелый перелом бедренной кости, вскоре умер. Ханжонков в его лице потерял одного из самых талантливых своих режиссеров и художников.

В 1914 году открыл свое производство И. Н. Ермольев, до этого работавший заведующим прокатным отделом в московском отделении «Патэ». В первый год своей деятельности Ермольев, не имея собственного павильона, был поставлен в очень трудные условия, но, несмотря на это, выпустил на экран около 30 картин. Павильонные съемки производились в арендованных помещениях и даже на открытой сцене летнего театра «Аркадия» в Сокольниках.

Весной 1915 года Ермольев построил близ Киевского вокзала небольшой летний павильон с разборными стенами, позволявшими в случае необходимости расширять съемочную площадь. Павильон был оборудован 40 юпитерами производства русского техника Николаева. Одновременно была начата постройка большого зимнего павильона по плану инже-



Общий вид «кинофабрики» И. Ермольева у Брянского (ныне Киевского) вокзала



Общий вид кинопавильона И. Ермольева

нера Н. Н. Попова, который по окончании строительства остался директором фабрики Ермольева.

Вначале у Ермольева работали в качестве режиссеров Ч. Сабинский, А. Аркатов и И. Ларин, операторами — Е. С. Славинский, выдвинутый из осветителей Ф. И. Бургасов и фотограф фабрики Рудаков; фотографом стала работать А. П. Орлова.

Из числа выпущенных Ермольевым в первый год существования его фирмы картин наибольшим успехом пользовались «Чайка», «Вот мчится тройка удалая», «Наташа Проскурова», «Пара гнедых», «Кто без греха — кинь в нее камень». Но и эти картины, поставленные более тщательно, чем фильмы небольших московских кинофабрик, были по качеству ниже той продукции, которую стал выпускать Ермольев после открытия нового павильона, когда у него стал работать главным режиссером Я. А. Протазанов, ушедший из фирмы «Тиман-Рейнгардт».

Поступив на фабрику Ермольева, Я. А. Протазанов стал собирать хороших актеров. Как раз в это время И. Мозжухин поссорился с режиссером Чардыниным, ушел от Ханжонкова и после короткой работы у Тимана перешел к Ермольеву.

Уход Мозжухина был для Ханжонкова тяжелым ударом. Все попытки вернуть его оказались тщетными.

Вслед за Мозжухиным перешла к Ермольеву и жена его Н. А. Лисенко. Были также приглашены актеры МХТ П. А. Бакшеев и В. Орлова, артистка театра Незлобина Л. Д. Рындина, артисты Н. В. Панов, А. Н. Стрижевский, В. Ф. Добровольская, очень хороший характерный актер П. Павлов и актер Римский. В дальнейшем у Ермольева также снимались артистка МХТ О. В. Гзовская, артист Малого театра Гайдаров и пользовавшаяся довольно большим успехом в 1916—1917 гг. артистка Карабанова.

С приходом Я. Протазанова Ермольев перестроил свой репертуар и, бросив погоню за сенсациями, перешел к постановке серьезных произведений киноискусства по оригинальным литературным сценариям или экранизируя произведения классиков.

Протазанов у Ермольева и Бауэр у Ханжонкова заставили остальных предпринимателей, режиссеров, операторов и художников серьезнее отнестись к своему делу, и в этом была их заслуга.

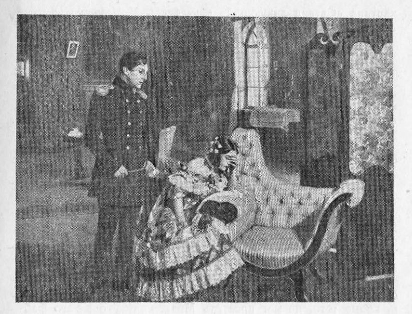
Появились четко разработанные сценарии, стала вестись тщательная подготовка к съемкам, исполнители подбирались не случайно, а в соответствии с ролями. Режиссеры и художники старались придумать что-либо новое, свежее, оригинальное.

Несмотря на то, что технические средства для съемки не улучшились (приходилось снимать теми же аппаратами, на той же пленке и с той же осветительной аппаратурой, что и в 1911 году), каждый старался внести свою долю в общий творческий подъем. Многие операторы, отбросив старые заштампованные приемы, стали добиваться освещения декорации и актеров в соответствии с настроением данной сцены, и никто уже не боялся провалов света в декорации, если эти провалы приносили нужный художественный эффект.

Именно в эти дни впервые стали снимать небольшие вечерние и ночные сцены, а при съемках на натуре довольно часто стали пользоваться контражуром, что раньше считалось недопустимым браком.

Появились опытные осветители, немало помогавшие операторам в их работе. Среди них мне хочется назвать Ф. Бургасова, ставшего впоследствии хорошим оператором у Ермольева, и теперешнего начальника осветительного цеха «Мосфильма» орденоносца В. А. Кузнецова.

Большая работа велась и по декоративно-постановочной линии. Предприниматели начали привлекать талантливых театральных художников, как например бывшего художника МХТ В. Е. Егорова (известного по замечательным декорациям, сделанным им на сцене этого театра для пьесы Л. Андреева «Анатема» и для метерлинковской «Синей птицы»), художников В. Баллюзек, А. Уткина, И. А. Суворова, В. Ра-



И. Мозжухин (Герман) и Орлова (Лиза) в фильме «Пиковая дама»

хальс, Б. А. Михина, Л. В. Кулешова, А. Разумного и других. В 1918—1919 гг. над эскизами и макетами декораций на фабрике «Русь» работал вместе со своим ассистентом-художником С. Кузнецовым главный художник МХТ В. А. Симов.

Большое внимание стало уделяться актерскому гриму. До 1915 года актрисы и актеры гримировались сами, плохо и неумело, в лучшем случае пользуя приемы театрального грима.

Для киносъемок, ввиду увеличения изображения на экране, нужен более мягкий и тщательный грим. Кроме того, надо считаться со свойствами негативной пленки, воспринимающей цвета иначе, чем глаз. Для этого были привлечены опытные художники-гримеры, которые довольно быстро освоились со спецификой киносъемки и нашли новые, более мягкие и подходящие тона грима.

В эти годы Протазанов был особенно активен. Из картин, поставленных им у Ермольева, особо выделялись «Николай Ставрогин» с Мозжухиным в главной роли, «Пиковая дама» (оператор Е. Славинский, художник Баллюзек, актеры И. И. Мозжухин, В. Г. Орлова, Е. Шебуева, Н. Панов и П. Павлов), «Отец Сергий» (операторы Бургасов и Рудаков, в главных ролях Мозжухин и Лисенко) и двухсерийная

картина «Сатана ликующий» с участием Мозжухина, Лисенко, Чаброва и Павлова. Все эти картины по блестящим качествам постановки и великолепной игре актеров я лично считаю лучшими драматическими произведениями дореволюционной русской кинематографии.

При выпуске на экран «Пиковой дамы» впервые за время существования кино в России в общей прессе появились критические статьи, уделявшие серьезное внимание кинопостановке. Одни критики хвалили, другие указывали на отдельные дефекты постановки, но общая оценка была положительной и для режиссера и для исполнителей главных ролей (Мозжухин — Герман, В. Орлова — Лиза, Н. В. Панов — граф Сен-Жермен, Т. И. Дуван — старая графиня).

Иначе была встречена картина в кинопечати. Журналы «Синефон» и «Кино-журнал», существовавшие исключительно на средства, получаемые от кинофирм в уплату за рекламу картин, ограничились восторженными гимнами по адресу нового шедевра русской кинематографии.

Зато в журнале «Пегас», принадлежавшем фирме Ханжонкова, критик Веронин разносил «Пиковую даму» в громовой статье. Конечно, объективность «Пегаса» была весьма относительной, ибо Ханжонков конкурировал с Ермольевым, и, кроме того, не мог простить Мозжухину ухода с его фабрики. Упомянув о том, что к картине следует отнестись серьезно, автор статьи пытался анализировать работу режиссера Протазанова и оператора Славинского. В вопросе об операторской работе автор не проявил даже простой последовательности. То он упрекал оператора в фотографических «штучках» (тень Германа на стене), то через несколько строк отмечал, что операторская работа искупила много грехов «Пиковой дамы». Зато Протазанова рецензент обвинял во всех смертных грехах: режиссер фильма, — писал он, — затушевал и скомкал все роли для того, чтобы выпятить образ Германа, но и эту роль он скомкал и исказил, трактуя ее не только по «намекам» Пушкина, но и по собственному домыслу. Насколько я помню разговоры об этой постановке, Я. А. Протазанов старался отойти подальше от оперного либретто и вернуться к тексту Пушкина, используя его характеристики для расширения действия сценария.

Томский на балу говорит Лизе о Германе: «Этот Герман — лицо истинно романтическое, у него лицо Наполеона и душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства». Эту выдержку из Пушкина подхватили противники «Пиковой дамы» из «Пегаса». Они упрекали Протазанова и Мозжухина в том, что созданный ими грим Германа является смешением черт Наполеона и Мефистофеля, а внешняя манера поведения Мозжухина-Германа такова, что кажется, будто на душе у него не три злодейства, а все зло-



Кадр из фильма «Пиковая дама»

деяния «Сашки-семинариста». Такого же рода обвинения выдвигались как против других актеров, так и против художника Баллюзека, построившего для «Пиковой дамы» превосходные декорации.

Конечно, можно было соглашаться и не соглашаться с режиссерским толкованием текста Пушкина и с исполнением Мозжухиным роли Германа, но при любом отношении к этому вопросу нельзя было не признать, что создателями картины сделано очень много для правдивого и вдумчивого воплощения пушкинской «Пиковой дамы» на экране. Даже ошибки были самобытны и талантливы.

Интересны были впервые смело примененные крупные и средние планы, по-новому решенная проблема света и так далее. Можно смело сказать, что с появлением на экране «Пиковой дамы» русская кинематография сделала огромный шаг вперед.

«Пиковая дама» была восторженно встречена лучшими представителями театрального искусства, особенно театральной молодежью.

Я. А. Протазанов в свое время рассказывал мне, как однажды в антракте между вторым и третьим действиями спектакля «Сверчок на печи» в I студии МХТ его таинственно вызвали из зала за кулисы и там вся труппа, предводимая Е. Вахтанговым, М. Чеховым, С. Гиацинтовой, А. Чебаном и другими, устроила ему восторженную овацию.

Актеры радовались тому, что кино стало искусством, приближающим актера к зрителю, как выразился Е. Б. Вахтангов, искусством, которое, как и литература, помогает раскрыть интимный мир человека.

К сожалению, тогдашняя кинопресса не понимала всего этого и вследствие своего невежества и, мягко выражаясь, «заинтересованности» в той или иной фирме мало помогала творческим работникам кино в их повседневной борьбе за улучшение качества кинокартин.

В 1915 году владельцем нескольких провинциальных кинотеатров М. С. Трофимовым была учреждена кинофабрика «Русь». Фанатик кино, широкая русская натура, Трофимов все средства, получаемые от своих предприятий, целиком вкладывал в кинопроизводство. Трофимов, как и Ханжонков, был одним из тех редких кинопредпринимателей, для которых качество продукции стояло на первом месте и которые всегда старались привлечь на свои фабрики талантливых творческих работников.

Первые картины Трофимова: «Три встречи», «Дочь истерзанной Польши», «Катерина-душегубка», «Невский проспект», «Упырь» и «Русские женщины», поставленные режиссером А. Аркатовым, отличались хорошим качеством.

В дальнейшем, построив павильон у Бутырской заставы, Трофимов выпустил значительное количество картин, среди которых выделялись «Дивьи горы» (режиссер Санин), «Белые голуби» (режиссер Н. П. Маликов), «Масоны» (режиссер Чаргонин) и «Поликушка» (режиссер Санин). В картине «Поликушка» по Л. Н. Толстому участвовали только артисты МХТ и Малого театра во главе с И. М. Москвиным, создавшим на экране интересно трактованный образ Поликея.

Все эти картины были сняты оператором Ю. А. Желябужским, работавшим одновременно сорежиссером по картинам «Дивьи горы» и «Поликушка», декорации для которых были построены по эскизам главного художника МХТ В. А. Симова.

В 1916 году Д. И. Харитонов (владелец прокатных контор на юге России и крупного кинотеатра «Аполло» в Харькове) открыл в Москве свое кинопроизводство. Крупный делец, располагавший значительными средствами, Харитонов решил вести дело на широкую ногу и не жалел денег на быструю постройку фабрики и привлечение опытных работников (в его бывшем павильоне на Лесной улице сейчас помещается «Мостехфильм»). Первым был приглашен на большой оклад П. И. Чардынин, который с появлением на фабрике Ханжонкова Е. Ф. Бауэра был отодвинут на второй план и чувствовал себя обиженным.

Кроме того, Харитонов переманил от Ханжонкова оператора А. Рылло и художника А. Уткина. Были также пригла-

шены В. Максимов, В. Холодная, В. Полонский и О. Рунич, с которыми Харитонов заключил длительный договор на оклад, в два раза превышавший солидную сумму, которую им платил Ханжонков.

Для Ханжонкова, тяжело пережившего уход Мозжухина, бегство Холодной, Полонского и других было настоящей трагедией. Оставшиеся у него В. Коралли и Н. Радин не могли соперничать с ушедшими любимцами публики, а все его попытки заменить ушедших актеров не дали положительных результатов.

Ханжонков был возмущен поведением Харитонова и както при встрече гневно упрекнул его за нечестную конкуренцию и переманивание работников. Харитонов ему ответил: «Вы интеллигенты, образованы и можете действовать на людей разговорами. А я—неграмотный купец и умею действовать только рублем. Вот я и действую».



Кадр из фильма «Пиковая дама» Герман—И. Мозжухин (реж. Я. Протазанов)

В течение своей двухлетней деятельности в Москве Харитонов выпустил на экран около 80 картин. Приходится удивляться огромной трудоспособности режиссеров П. Чардынина, В. Висковского, Ч. Сабинского и особенно оператора А. Рылло. Последний, снимая подряд со всеми режиссерами, окончив один фильм, тут же переходил на съемку другого.

А. Рылло был до того изнурен бешеной работой, что засыпал буквально на ходу. Однажды, приехав по какому-то делу на фабрику Харитонова, я зашел в павильон, где режиссер Висковский репетировал с Верой Холодной сцену для картины «Женщина, которая изобрела любовь». Свет был поставлен, измученный Рылло блаженно спал на стуле около аппарата. Когда репетиция была окончена, его разбудили и приступили к съемке. После съемки Висковский спросил своего оператора: «Ну, как?» Рылло ответил сонным голосом: «Ничего, но забыли лестницу...» Действительно, в правом углу декорации стояла стремянка, забытая драпировщиками, но оператор заметил это только, когда

проснулся окончательно, то есть к концу съемки. Пришлось, конечно, все переснимать.

Харитонов выжимал из своих работников все соки. Понятно, что при такой постановке дела литературные и художественные достоинства картин не могли быть высоки. Харитонов искал лишь громких и заманчивых названий и добивался, чтобы постановка осуществлялась в самый короткий срок. Коммерческий успех любой его картины был обеспечен большой популярностью Холодной, Максимова и Полонского.

Среди выпущенных Харитоновым картин, поставленных режиссером Чардыниным с участием В. Холодной, с наибольшим успехом прошли: «У камина», юбилейная картина Чардынина «Сказка любви дорогой» и вторая серия той же картины «Молчи, грусть, молчи», в которой участвовали Холодная, Максимов, Полонский, Рунич, Хохлов, Худолеев и Чардынин. Убогие и довольно пошлые сценарии не помешали этим картинам вызвать живой интерес публики благодаря крупным именам участвовавших в них актеров. Остальные картины с участием Веры Холодной, как например «Одна из многих», «Блуждающие огни», «Золотая клетка», «Живой труп» (где Холодная играла роль цыганки Маши, а Максимов — Протасова), особого успеха не имели.

Во время войны кино понемногу стало завоевывать прочное место среди других видов искусства. Правда, было еще много людей, отрицавших значение кинематографии, но большинство из них говорили неискренне. Самыми ярыми противниками кино были владельцы и директоры театров, которым кино приносило довольно крупные убытки. Но наряду с ними были еще крупные театральные режиссеры и актеры, которые проявляли явную неприязнь к кино. Они обосновывали эту неприязнь неудачей картин, в которых участвовали такие крупные актеры, как К. Варламов, Н. В. Давыдов, М. Юрьев и Ф. И. Шаляпин, исполнявший главную роль в вышедшей на экран картине «Псковитянка». Они искали объяснения этим неудачам в специфике кино и не хотели понять, что этому есть другое, значительно более простое объяснение.

Молодые фирмы, не имевшие еще ни прочных съемочных баз, ни опытных режиссеров, ставили эти картины наспех, по очень плохим сценариям. Те, кто умел, ругал, но никто не хотел помочь, а кино ждало помощи, а не брани.



Так выглядела кинопромышленность в 1917 году перед наступлением февральского переворота. Вся страна была готова к революции, все ждали ее, и все же 23 февраля среди работников кино и в первую очередь среди кинопредпринимателей воцарилась растерянность.

Вместо того чтобы мобилизовать все силы и зафиксировать на пленку происходящие события, «хозяева» ждали и тянули, не понимая, что и как снимать. Мы же — операторы — лишены были возможности что-либо делать самостоятельно, так как не имели в своем распоряжении ни аппаратов, ни пленки.

Когда фабриканты немного опомнились, кроме митингов снимать уже было нечего.

Сразу после переворота, в Камергерском переулке (ныне проезд Художественного театра) было открыто кафе кинематографистов под названием «Х Муза». За столиками этого кафе был создан первый в России Союз киноработников, названный «Союзом художественной кинематографии». В члены этого Союза принимали только режиссеров, операторов, художников и актеров. Хотя этот Союз и явился впоследствии базой для создания Союза кинофотоработников, в эти дни никакой активности его члены не проявляли. «Х Муза» была лишь еще одним местом для собраний, разговоров, а иногда и более веселых развлечений.

Через несколько недель после февральского переворота кинопредприниматели, боявшиеся первое время решительных действий так называемого революционного правительства, совершенно успокоились, чувствуя, что все остается по-старому, и энергично принялись за работу.

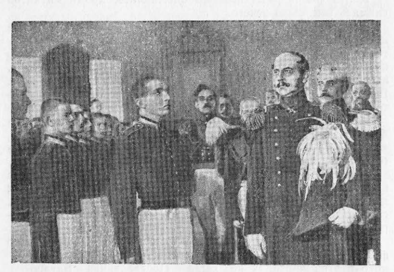
Один за другим стали выпускаться «революционные фильмы», но, кроме громких названий, ничего революционного в этих картинах не было. Поставленная Бауэром у Ханжонкова картина «Революционер» (с И. Н. Перестиани в главной роли), снятая наспех, по непродуманному, сырому

сценарию, получилась весьма посредственной. Остальные, вроде «Григория Распутина», «Под обломками самодержавия» и других, представляли собой пошлую халтуру и, выйдя на экран, имели некоторый коммерческий успех лишь благодаря «кассовым» названиям.

Съемки таких картин не представляли никакого интереса, и поэтому я охотно согласился на предложение пианистки Клео Карини — отправиться с организованным ею киноколлективом на Кавказ и заняться съемками фильма на кавказской натуре.

Несколько месяцев провел я в Ессентуках, Кисловодске и Сочи, пытаясь «снимать», но снимать было не с кем и нечего. Весь коллектив Клео Карини оказался совершенно непригодным для работы, и в августе, злой, утомленный бездельем и неразберихой, я вернулся в Москву.

В Москве кинофабрики к этому времени стали снова интенсивно работать. Открылось еще одно крупное предприятие — «Нептун». Основатель этой фабрики, владелец кинотеатра «Модерн» П. С. Антик поставил дело на широкую ногу и начал подбирать коллектив. После нескольких неудачных попыток «сманить» лучших работников от Ханжонкова, Ермольева и других он пригласил режиссерами Н. Туркина и артиста Малого театра М. С. Нарокова, которые и проработали в этой фирме вплоть до ее национализации в 1919 году.



Кадр из фильма «Отец Сергий». Слева — кадет (И. Мозжухин) (реж. Я. Протазанов)



Кадр из фильма «Отец Сергий». И. Мозжухин (справа) в роли князя Касатского

Фабрика «Нептун» выпустила картины: «То, что дороже жизни», «Анна Краева» (с участием А. Ребиковой, О. Чеховой и О. Фрелих), «Ток любви» по сценарию А. Н. Толстого (с участием Л. М. Леонидова, Г. М. Хмара и О. И. Преображенской).

Большой интерес представляют три картины, поставленные на фабрике «Нептун» по сценариям и с участием в главных ролях В. В. Маяковского: «Не для денег рожденный» и «Закованный фильмой» (режиссер Н. Туркин, художник В. Е. Егоров, оператор Е. Славинский), а также «Барышня и хулиган» (режиссер и оператор Е. Славинский).

Весной 1917 года Ханжонков с частью сотрудников, среди которых были режиссеры Бауэр и Громов, уехал в Ялту для съемок летней натуры и строительства нового большого павильона и лаборатории. В Москве на Житной улице продолжалась успешная работа под руководством А. Н. Ханжонковой. Режиссерами на Житной работали Уральский, Чайковский, Перестиани, Рахманова, операторами—Б. Медзионис, И. Владимирский, М. Налетный и Ф. Брэмер. Художественным оформлением ведали Ц. Лакка и Л. Кулешов, построивший тогда очень интересные декорации для картины В. В. Чайковского «Человек, который убил».

Хотя от Ханжонкова ушли его «звезды» — Мозжухин, Полонский и Вера Холодная — актеры Радин, Стрижевский, Ваграм (Папазян), Амо Бек-Назаров, Коралли, Коренева, Баранцевич и другие создали очень хороший ансамбль, в связи с чем картины, выпускаемые фабрикой, всегда получали признание публики.

Ермольев и Харитонов выпустили в 1917 году также немало хороших картин. Мелкие же фирмы продолжали прежнюю свою погоню за «сенсациями», пренебрегая качеством.

Московские фабрики работали более или менее нормально до осени. После октябрьского переворота предприниматели испугались надвигающихся событий и совершенно прекратили съемки.

Октябрьские дни не были засняты. Я жил тогда на улице Горького и несколько раз был на площади Пушкина во время обстрела дома градоначальника у Никитских ворот. Было очень много интересного для съемок, но, к сожалению, ничего снять не пришлось.

Зимой 1917/18 года все кинофабрики бездействовали, и только весной 1918 года началось некоторое оживление.

Ханжонков с весны 1917 года безвыездно жил в Ялте, где достраивал свою фабрику и одновременно ставил несколько картин. Постановщиком их был Бауэр, а после его смерти — режиссеры Громов, Комиссаржевский, Рино Луппо и В. Захаров (псевдоним артиста МХТ Лазарева).

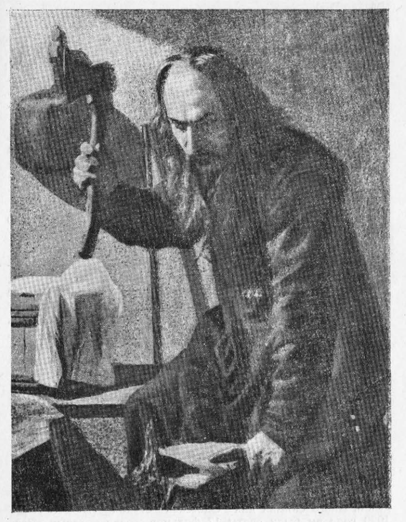
Бауэр снимал «Король Парижа» — посмертную свою работу. Одновременно и несколько позже снимались «Сумерки» по Пшебышевскому, «Черная любовь», «Великий аспид» (режиссер Уральский), «Доктор Катцен» (режиссер Строганов), «Звезда моря» и другие.

В Крыму был также И. Н. Ермольев с режиссером Я. А. Протазановым и частью своей труппы во главе с Мозжухиным. В Ялте Ермольев начал строить павильон и подсобные помещения на Николаевской улице и в то же время пустил в производство ряд фильмов.

Харитонов с режиссером Чардыниным и актерами О. Рунич и Верой Холодной из Ялты, где они снимали все лето, перебрался в Одессу и строил там довольно большую кинофабрику на Пролетарском бульваре (теперь там находится Одесская киностудия).

В Москве мы узнали о смерти в Одессе В. В. Холодной. Поползли разные слухи. Говорили, что ее отравили, что она погибла в автомобильной катастрофе, что она была шпионкой — вокруг ее имени вырастали целые легенды. В действительности Вера Холодная умерла от «испанки» (сильная форма гриппа с легочными осложнениями).

Харитонов был очень расстроен смертью своей примадонны. По его распоряжению Вера Холодная была тща-



Кадр из фильма «Отец Сергий»

тельно загримирована, одета в лучший свой туалет и положена в роскошный гроб, утопавший в бесчисленном множестве венков и цветов. Весь церемониал похорон с большим количеством крупных планов В. Холодной в гробу был снят двумя операторами. После монтажа картина «Похороны В. Холодной» была пущена в прокат и прошла на юге

России, принеся как постановщику, так и владельцам кинотеатров большие доходы.

После взятия Одессы Красной Армией фабрика Харитонова была национализирована. Новая дирекция решила продолжать начатую ранее съемку картины «Рассказ о семи повешенных» по Леониду Андрееву. Эта работа была поручена актеру Н. Салтыкову, который, отсняв несколько маленьких сцен в павильоне, приступил к съемке самой ответственной в картине сцены — повешения.

Над обрывом, на берегу моря, были сооружены семь виселиц. Три статиста уже висели. Правда, не за шею, а при помощи пояса, обхватывавшего торс; к поясу были приделаны крепкие кольца, сквозь которые продергивалась веревка. Все это приспособление, скрытое под рубашкой, создавало полную иллюзию настоящего повешения.

Болтаться в таком положении было не очень удобно, но зато абсолютно безопасно.

Итак, съемка шла. Помрежи собирались вешать четвертого, как вдруг... раздался оглушительный пушечный выстрел.

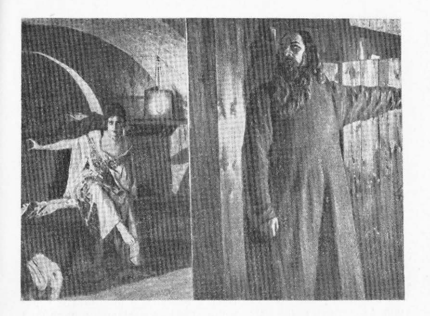
С борта французского крейсера, еще стоявшего на рейде, заметили в бинокль «казнь», происходящую на берегу, и, не разобрав в чем дело, открыли стрельбу по подозрительному месту. Хотя ни один снаряд не упал вблизи места съемки, весь съемочный коллектив разбежался в разные стороны, бросив на произвол судьбы несчастных «повешенных», которые не могли сами освободиться и во всё горло взывали о помощи.

Прошло немало времени, пока один из рабочих группы сжалился над несчастными «висельниками», вернулся к ним и ножом обрезал веревки. Свалившиеся на землю «повешенные», не снимая ремней и костюмов, умчались в сторону Одессы и на фабрике больше не появлялись.

На этом эпизоде Салтыков закончил свою работу над картиной «Рассказ о семи повешенных». Доснятая и смонтированная Чардыниным, она позже вышла на экран.

В этот период времени, как и в последующие годы, Чардынин много снимал для Одесской студии (ВУФКУ). До 1929 года им были сняты 17 фильмов, среди которых «Рассказ о семи повешенных», «Магнитная аномалия», «Укразия» («7+2»), «Тарас Трясило», «Черевички», «За монастырской стеной», «Тарас Шевченко» и другие с участием Н. Худолеева, О. Фрелих, З. Баранцевич, В. Гардина, Н. Попова и других.

В Москве кинофабрики работали полным ходом, хотя владельцы их были на юге и связь с ними была утрачена. На фабрике Ханжонкова режиссер Чайковский поставил в декорациях Л. Кулешова «Мисс Мэри» («Человек, который



Кадр из фильма «Отец Сергий». И. Мозжухин и Н. Лисенко

убил»), «Слякоть бульварную» и начал съемки «Терезы Ракэн». «Тереза Ракэн» была снята только наполовину и закончена в 1922 году.

Весной 1918 года я был приглашен Г. А. Талдыкиным, который купил по спекулятивной цене большую партию негативной пленки, снять на его фабрике несколько картин. Режиссером этих картин Талдыкин пригласил В. Висковского. С весны 1918 года и до национализации кинопромышленности в августе 1919 года нами были сняты следующие полнометражные картины: «Флавия Тессини» (режиссеры Азагаров и И. Висковский, художник А. Разумный), «Труд и капитал» (режиссер А. Иванов-Гай), «Выстрел», «Маскарад», «Пять этажей» и «Кулак». В съемке этих картин принимала участие постоянная труппа фабрики во главе с артистами Н. Рыбниковым, Е. Боронихиным, Ю. Таричем, Е. Леонтович и М. Третьяковой.

Из-за отсутствия позитивной пленки снятые в этот период картины были напечатаны в одном экземпляре и в прокат не выпускались.

После национализации кинопромышленности, осенью 1919 года, фабрика Талдыкина закрылась, и я перешел работать на фабрику б. «Нептун», которая была передана почему-то в ведение Центрального рабочего кооператива. Здесь

я должен был доснять начатый незадолго до этого грандиозный фильм «Анжело» (режиссер М. С. Нароков, художник В. Егоров, с участием артиста МХТ Т. Знаменского, артиста Малого театра Головина, артистов О. Фрелих, Зои Баранцевич и начинавшей тогда свою карьеру Е. Н. Гоголевой).

Несмотря на то, что летом и осенью 1919 года мы довольно много сняли и картина была почти закончена, ЦРК отказался от нашей фабрики, и она перешла в ведение Киноотдела Моссовета. Здесь не было денег и негативной пленки, и поэтому «Анжело» прекратил свое существование.

В Киноотделе я узнал, что во время национализации Талдыкин не сдал ни одной из тех картин, которые мы с режиссером Висковским сняли у него в 1918—1919 гг. Желая сохранить эти негативы для себя, он зарыл их в землю в саду своей костюмерной мастерской в 3-м Бабьегородском переулке на Якиманке. От долгого пребывания в сырой земле негативы испортились, и печатать с них стало абсолютно невозможно. Потеря шести полнометражных фильмов была очень чувствительна для только начинавшего функционировать Фотокинокомитета Наркомпроса.

Талдыкин умер в 1923 году в Москве в результате уличной катастрофы (он попал под грузовую машину в районе Крапоткинских ворот). По странному совпадению его быв-



Кадр из фильма «Дети Ванюшина»



Кадр из фильма «Дети Ванюшина»

ший оператор и компаньон Н. Ф. Козловский был также раздавлен насмерть грузовым автомобилем в Ленинграде.

После отъезда Ермольева в Крым на его фабрике у Киевского вокзала организовалось товарищество под названием «Слонфильм», поставившее несколько картин, среди которых «Заживо погребенный» (с участием Римского, Дейкун и Пановой), «Их тайну поглотила волна» (режиссер Волков, с участием О. В. Гзовской и А. Гайдарова), «Рабочий Шевырев» (режиссер Сабинский, с участием П. А. Бакшеева), «Станционный смотритель» (режиссер Ивановский, с участием Буховецкого, Панова и Орловой), «Человек за решеткой» (режиссер Волков, с участием в главной роли Карабановой), «Три портрета» и «Золотая осень» (режиссер Ивановский, с участием Ведринской, Горич, Стрижевского и Павлова).

В таком положении находилось кинопроизводство осенью 1919 года к моменту национализации.

Для нас, дореволюционных кинематографистов, привыкших к условиям работы частного предприятия, перестройка оказалась совсем не легким делом. Всем нам с юношеских лет было внушено, что главное заключается в том, чтобы был доволен «Хозяин», как бы мы к нему ни относились— уважали, как Ханжонкова, терпели, как Талдыкина, или презирали, как Либкена.

Нашим хозяином стало теперь молодое советское государство, которое, опрокинув все старые законы и порядки, начало строить жизнь по-новому. Устами Ленина советская власть требовала от нас революционных фильмов об очередных задачах советской власти, о прошлом и настоящем.

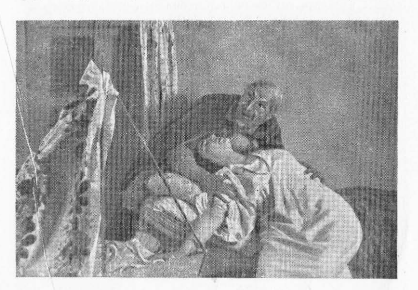
Кто будет делать эти фильмы?

На протяжении первых двух лет существования советской власти в среде кинематографистов, как и во всей стране, произошло резкое расслоение. Однако, огромное большинство честно и открыто пошло помогать своей советской родине.

В стране, со всех концов окруженной врагами, было голодно и холодно. Не было самого насущного. Чтобы поддержать производство, по почину В. И. Ленина устраивались трудовые субботники. Молодежь и взрослое мужское население уходили на фронт защищать завоевания революции от белогвардейцев и интервентов.

Казалось, где уж тут производить картины! Тем более, что с пленкой было из рук вон плохо, электроэнергии явно нехватало.

Но народ хотел видеть свои, близкие и понятные ему фильмы, и в 1919 году кинопредприятиями Москвы, Петрограда и других городов было снято свыше 60 кинофильмов.



«Страшная месть» по Гоголю. И. Мозжухин в роли сотника

Какие разные это были картины!

Половину составляли так называемые агитфильмы, основное содержание которых вытекает из перечня их названий: «Спасители родины», «Отец и сын», «За новый мир», «Все под ружье», «Всевобуч», «96 часов военного обучения» (с документальными кадрами киносъемки В. И. Ленина), «Пролетарград на страже революции», «Красноармеец, кто твой враг?» и тому подобное.



Кадр из фильма «Человек за решеткой»

Вторая половина выпущенных фильмов состояла из экранизации литературных произведений Максима Горького («Мать»), И. С. Тургенева («Муму»), Леонида Андреева («Савва»), Андерсена (сказка «Девочка со спичками»), социальных драм («Рабочий Шевырев», «Смельчак») и тех картин, которые были начаты задолго до великих событий Октября и теперь заканчивались производством. Не все эти фильмы были хорошего качества — старикам нелегко было освоить новую тематику, а новые кадры еще не выросли, но и в этих тяжелых условиях кинематографисты не прекращали работу.

Первыми постановщиками советских фильмов были режиссеры — И. Перестиани, В. Гардин, Ю. Желябужский, А. Разумный, Б. Светлов, Ч. Сабинский, В. Касьянов, А. Лундин, М. Нароков, А. Ивановский, А. Пантелеев; операторы — А. Левицкий, Г. Гибер, Э. Тиссе, М. Налетный, М. Владимирский, Е. Славинский, Ф. Вериго-Доровский; художники — С. Козловский, В. Егоров, И. Федотов, В. Баллюзек. Сценарии писали А. В. Луначарский, Л. Никулин, Ф. Шипульский, М. Алейников, А. Смолдовский, Н. Туркин.

Первыми актерами, снимавшимися в советских фильмах, были: Л. Леонидов, В. Готовцев, Е. Вахтангов, Э. Шакалов, З. Баранцевич, А. Франческетти, О. Преображенская, Н. Худолеев, О. Фрелих, И. Берсенев, В. Дженеева, Е. Чайка, Аста Грай, Д. Гундуров, А. Дмоховская, А. Нелидов, Н. Шатерникова, В. Пудовкин, Н. Вишняк.

В 1920—1921 годах все труднее и труднее становилось с пленкой. Огромных усилий потребовали те два-три десятка



Кадр из фильма «Рабочий Шевырев» (реж. Ч. Сабинский)

фильмов, которые были сняты за эти два года, но в Красной Армии, на заводах, в деревне все же видели фильмы, снятые нами именно в эти годы.

В 1920 году я продолжал работать оператором киноотдела Моссовета. Весной этого года в моей операторской жизни произошло крупное событие.

К нам в контору явился представитель Моссовета и вручил мне пропуск на площадь Свердлова, где перед добровольцами, отправлявшимися на фронт, должен был выступать Владимир Ильич Ленин.

Зарядив кассету единственной коробкой пленки, которая хранилась в отделе в качестве неприкосновенного фонда, я взял аппарат и пошел на место съемки.

В сквере между Большим и Малым театрами была сколочена небольшая дощатая трибуна. Я пристроился около нее.

Приехал Владимир Ильич. Он поднялся на трибуну и произнес горячую речь против белополяков, ворвавшихся в Западную Белоруссию и на Украину.

За неимением длиннофокусной оптики мне пришлось снимать 50-*мм* объективом. Я стал в двух метрах от трибуны и решил снимать Владимира Ильича как можно крупнее.

Был очень хороший солнечный день, и как только Владимир Ильич начал говорить, я приступил к съемке. Снимал я небольшими кусками, с интервалами. Мне почему-то казалось, что шум моего старого аппарата раздражает Владимира Ильича. Это ощущение еще усилилось, когда я заметил, что Владимир Ильич несколько раз взглянул в мою сторону, как мне показалось, с недовольным видом. Отойти я не мог—кадры получились бы очень мелкими. Подумав минуту, я решил продолжать съемку с того же места. Ведь я выполнял свой долг. Впрочем, скоро моя единственная коробка пленки закончилась, и я, прекратив работу, стал слушать речь Владимира Ильича.

Но вот он закончил свое выступление, спустился с трибуны и направился прямо ко мне. Я подумал: «Вот сейчас мне и попадет за назойливость». Но ничего подобного не случилось. Владимир Ильич остановился, посмотрел на меня и на съемочный аппарат, улыбнулся и собрался итти дальше. Я набрался храбрости и извинился, что помешал ему треском своего аппарата. Владимир Ильич очень ласково ответил: «Ничего, ничего. Каждый должен делать свое дело. Продолжайте вашу работу», поклонился и ушел по направлению к Большому театру, где после митинга должно было состояться какое-то заседание.

Я смотрел ему вслед и вдруг увидел, что шагах в двадцати от меня Владимир Ильич остановился и стал ласково гладить по голове трехлетнюю девочку, сумевшую пробраться сквозь оцепление. У меня не было ни одного метра пленки, и я не мог заснять эту трогательную сцену.

Раздосадованный и злой, помчался я в лабораторию и успокоился лишь тогда, когда оказалось, что негатив очень хорош.

Вторично снимал я Владимира Ильича в 1921 году на Третьем конгрессе Коминтерна, но на этот раз условия были значительно хуже: для освещения большой трибуны и всего президиума Конгресса мы располагали лишь небольшим количеством юпитеров. Ясно, что негативы получились весьма среднего качества.

Третья и прощальная моя встреча с В. И. Лениным была в памятные январские дни 1924 года, когда я, как и все московские кинооператоры, принимал участие в создании скорбного выпуска кинохроники, посвященного похоронам великого учителя и друга трудящихся — нашего Ильича.

Съемкой руководили технический директор Госкино А. В. Голдобин, Г. М. Болтянский, А. Разумный и Гусев. Все операторы были размещены по пути следования траур-

ной процессии. А. Левицкий и Э. Тиссе снимали в Горках и весь путь от Горок до станции. Э. Тиссе устроился со своим аппаратом на передней части паровоза и снимал отдельные куски на протяжении всего пути в Москву; он же снял прибытие поезда на Павелецкий вокзал.

Огромная толпа народа, несмотря на 30-градусный мороз, стояла на тротуарах. Я снял проход траурной процессии вдоль Москворецкого моста, после чего вернулся на Красную площадь, где и продолжал съемку. У Дома Союзов, куда был перенесен гроб с телом Ильича, работали другие операторы. В Колонном зале Дома Союзов в течение трех суток операторы А. Разумный, Г. Гибер и П. Ермолов снимали множество смен почетного караула и прощание бесчисленных делегаций советского народа и московских жителей с великим вождем.

Трое суток мимо гроба Владимира Ильича шли нескончаемой вереницей сотни тысяч человек. На улицах стояла мертвая тишина, все были подавлены горем и терпеливо ожидали своей очереди. А мороз все крепчал, и не раз приходилось прогревать аппараты. Наша работа в эти грустные дни запечатлена в хроникальном фильме о похоронах В. И. Ленина.

Но в 1921 году, когда происходили описанные мною выше события, никому и в голову не приходила мысль о возможной кончине В. И. Ленина. Он был бодр, полон энергии и его твердую руку, как и руку его ближайших соратников, чувствовали мы в моменты наибольших трудностей в работе.

В связи с отсутствием топлива и надлежащего надзора кинофабрики, в том числе и такие фундаментальные, как Ханжонкова, Ермольева и других, стали постепенно разрушаться.

У государства нехватало средств на сохранение этих помещений. Вот почему в конце ноября 1921 года фабрика Ханжонкова была сдана в аренду частной фирме «Факел»; но эта фирма не выполнила обязательств о ремонте, просуществовала недолго и ограничила свою деятельность досъемкой оставшихся незаконченными ранее картин («Тереза Ракэн» и других).

В 1922 году фабрика была передана в ведение товарищества «Кино-Москва». Здесь А. Разумный с операторами Г. Гибером и П. Ермоловым поставил по сценарию В. Каменского фильм «Страна солнцевеющая», который демонстрировал сам режиссер в кинотеатре «Горн».

В течение 1922—1923 гг. в «Севзапкино» режиссером Б. В. Чайковским и оператором Г. В. Гибером были поставлены фильмы «Дипломатическая тайна», «Часовня св.

Иоанна» и «В тылу у белых» — первая советская экспедиционная картина, снятая на берегу Черного моря.

Начиная с 1922 года, режиссер Л. Кулешов поставил на 1-й и 3-й госкинофабриках в Москве кинофильмы «На красном фронте» (оператор П. Ермолов), «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и «Луч смерти» (оператор А. Левицкий), «По закону» и «Ваша знакомая» (оператор К. Кузнецов), «Веселая канарейка» (операторы Б. Франциссон и П. Ермолов).

С начала 1923 года кинопроизводство стало развиваться не только в Москве, но и в союзных республиках. На Тбилисской фабрике «Госкинпром Грузии» режиссер И. Перестиани и оператор А. Дигмелов сняли «Убийство генерала Грязнова», «Сурамскую крепость», «Красные дьяволята» и «Три жизни».

На Ялтинской фабрике, переданной в ведение Всеукраинского фотокиноуправления (ВУФКУ), режиссером В. Гардиным был поставлен фильм «Призрак бродит по Европе» (оператор Б. Завелев, художник В. Е. Егоров). Несколько позднее на этой же фабрике были поставлены «Поединок» и «Борьба гигантов» (режиссер В. Турин), «Кира Киралина», «Алим» и другие. После ввода в эксплоатацию Киевской



Кадр из фильма «Станционный смотритель» (реж. А. Ивановский)

студии Ялтинская киностудия была передана в ведение «Востоккино».

В 1923 году, в бывшем павильоне Кони на Масловке было учреждено товарищество «Русь» (позднее «Межрабпом-Русь») во главе с директором М. С. Трофимовым. Заведующим производством этой фабрики был М. Н. Алейников, главным художником — С. В. Козловский. Для фабрики «Межрабпом-Русь» из-за границы выписали новую съемочную аппаратуру, помещение тщательно подготовили для работы. Первой работой этой фабрики был «Дед Мороз» Ю. А. Желябужского, с участием артиста цирка Виталия Лазаренко в роли деда. Второй была «Аэлита» по А. Н. Толстому (режиссер Я. А. Протазанов, художник В. Е. Егоров). По тем временам «Аэлита»» казалась грандиозной по масштабам картиной. В главных ролях снимались И. Баталов, Игорь Ильинский и Юлия Солнцева.

В начале 1924 года была, наконец, передана в ведение «Госкино» и фабрика Ханжонкова. Под руководством технического директора А. В. Голдобина на ней довольно быстро наладилось производство и начались регулярные съемки.

В марте 1924 года я был приглашен на фабрику «Русь» (ныне «Союздетфильм»), где и работаю вот уже 21 год. Я начал свою работу на этой фабрике съемками приключенческого фильма «Четыре и пять» (режиссер В. Гардин).

Затем я снимал первый художественный фильм, посвященный памяти В. И. Ленина — «Его призыв» (режиссер Я. А. Протазанов, художник В. Е. Егоров). Эта картина долго не сходила с экрана и неизменно в течение десяти лет демонстрировалась в ленинские дни.

В течение 1924—1925 гг. на нашей фабрике были поставлены «Папиросница из Моссельпрома» Ю. Желябужского, «Особняк Голубиных» (режиссер В. Гардин, оператор П. Ермолов), «Праздник св. Иоргена» (режиссер Я. Протазанов, оператор П. Ермолов), «Медвежья свадьба» (по сценарию А. В. Луначарского и Г. Гребнера) и «Месс-Менд» (режиссер Б. Барнет).

За это же время на фабрике «Госкино» на Житной улице режиссер Ч. Сабинский поставил фильмы «Теплая компания», «Враги», «Евгения Рожновская», а режиссер А. Разумный — «Банду батьки Кныша».

В 1923—1925 гг. полным голосом заговорила молодежь. Появились новые силы — новые течения в кинематографе. Не могли для нас пройти незамеченными такие работы, как первая эксцентрическая агиткомедия Фэксов — Г. Козинцева и Л. Трауберга «Похождения Октябрины», как необычные для прошлых лет работы Дзиги Вертова и Льва Кулешова.

В 1924 году на первую Госкинофабрику был приглашен тогдашний руководитель Пролеткульта С. М. Эйзенштейн.



И. Римский и А. Дейкун в фильме «Заживо погребенный»

Вскоре он вместе с Г. Александровым и оператором Э. Тиссе поставил первый свой кинофильм — «Стачку».

В 1925 году на экран вышли две картины, оказавшие огромное влияние на дальнейшее развитие всей советской художественной кинематографии. На фабрике «Госкино» С. Эйзенштейн и Г. Александров поставили фильм «Бронено-

сец «Потемкин» (оператор Э. Тиссе). Межрабпомфильм выпустил картину «Мать» (режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня).

Эти два классических фильма до сих пор являются предметом глубокого изучения исследователей. На них учится молодежь.

С появлением на экранах страны «Броненосца «Потемкина» и «Матери» в развитии большой советской художественной кинематографии наступила новая эра, давшая в последующие годы много блестящих фильмов, имевших шумный успех у нас и за рубежом. Но эта эпоха совсем иная и о ней надо говорить особо.

На 1925 годе я и заканчиваю свои воспоминания о старом, почти забытом, но все же близком моему сердцу немом кино.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КАРТИН, СНЯТЫХ Л. П. ФОРЕСТЬЕ

ФРАНЦИЯ

Кинофабрика «Фильм д'Ар» (1909)

«Арлезианка» по А. Доде. Драма.
«Нерон». Историческая кинодрама.

Кинофабрика «Эклер» (1910)

«Евгения Гранде» по Бальзаку. Драма.

РОССИЯ

Кинофабрика А. А. Ханжонкова (1910—1915)

«Боярская дочь»
«Братья-разбойники»
«Василиса Мелентьевна и царь Иван Васильевич Грозный»
«Весенний поток»
«Вторая молодость» по П. Невежину
«В полночь на кладбище»
«В студенческие годы» по «Дням нашей жизни» Л. Андреева
«Воцарение дома Романовых»
«Евгений Онегин» по А. Пушкину
«Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири»
«Жизнь за царя»
«Заживо погребенный»
«Идиот» по Ф. Достоевскому
«Князь Серебряный» по А. К. Толстому
«Крестьянская доля»
«Крейцерова соната» по Л. Толстому
«Курьер ее величества»
«Маскарад» по М. Лермонтову
«Мороз по коже»
«На бойком месте» по А. Островскому
«Накануне» по И. Тургеневу
«Накануне манифеста 19 февраля»
«Оборона Севастополя»
«Обрыв» по И. Гончарову
«Пиковая дама» по А. Пушкину
«Последний нынешний денечек»
«Рабочая слободка»
«Светит, да не греет» по А. Островскому и Н. Соловьеву
«Слезы»
«1812 год»

Кинофабрика А. Гурьева (1913—1914)

«Драма на охоте»
«Дубровский» по А. Пушкину

И. Ермольев (1914)

«Безумие пьянства»
«В омуте Москвы»

«Биофильм» (1915)

«Траурный вальс»

«Кинотворчество» (1916)

«Юлиан Отступник» по Д. Мережковскому
«Юность» по Е. Чирикову

«Акционерное общество» А. О. Дранков (1916)

«Тот, кто получает пощечины» по Л. Андрееву

Кинофирма Р. Д. Перского (1915—1916)

«Бедные овечки»
«У последней черты» по М. Арцыбашеву

Кинофабрика «Свет и тени» (Киев, 1915)

«Первая любовь»
«Тайна липовой аллеи»

Кинофирма М. Д. Бахаревой (1915—1916)

«Андрей Тобольцев» по роману А. Вербицкой (в двух сериях)

Кинофирма «Нептун» (1918)

«Анжело»

Кинофабрика А. Г. Талдыкина (1918—1919)

«Выстрел» по А. Пушкину.
«Кулак» по И. Никитину
«Маскарад» по М. Лермонтову
«5 этажей» по А. Беранже
«Труд и капитал»
«Флавия Тессини» по Т. Щепкиной-Куперник

СОВЕТСКИЕ КИНОФИЛЬМЫ

«Магнитная аномалия». Комедия, 3 ч., 585 м. ВУФКУ (Одесса). Реж. П. Чардынин (1923).

«От мрака к свету». Агитпьеса, 1 ч., 450 *м.* ВУФКУ (Одесса). Реж. Н. Салтыков. Опер. совместно с. Г. Дробиным (1923).

«Четыре и пять» («Стальные журавли»). Драма. 6 ч., 2291 *м.* «Межрабпом-Русь». Реж. В. Гардин (1924).

«Его призыв». Киноповесть, 6 ч., 1700 м. «Межрабпом-Русь». Реж. Я. Протазанов (1925).

«Борьба гигантов» («Машина двух миров»). Кинороман, 10 ч., 2423 *м.* ВУФКУ (Ялтинская фабрика). Реж. В. Турин (1926).

«Земля в плену». Драма, 7 ч., 2075 *м.* «Межрабпом-Русь». Асс. реж. А. Гендельштейн (1927).

«Чужая» («Такая женщина», «Мятель»). Драма, 6 ч., 1800 *м.* «Межрабпом-Русь» (1927).

«Саламандра». Драма, 7 ч., 1860 *м.* «Межрабпомфильм» и «Прометеус-фильм». Реж. Г. Рошаль (1928).

«Хромой барин», Драма, 7 ч., 2950 *м.* Межрабпомфильм» (1929).

«Огненный рейс» («Колчаковщина», «Капля за каплей» и «Последний рейс»). Драма, 6 ч., 2200 *м.* «Межрабпомфильм» и «Кино-Сибирь». Реж. Я. Уринов. Опер. Л. Форестье, И. Толчан и Е. Славинский (1930).

«Друзья совести». Драма, 6 ч., 2100 *м.* «Межрабпомфильм». Опер. Л. Форестье и С. Геворкян (1932).

«Конец полустанка» («Победитель», «Пошехоново»). Зв. киноповесть, 7 ч., 1950 *м.* «Межрабпомфильм». Реж. В. Федоров (1935).

«Гобсек». Зв. драма, 7 ч., 2000 *м.* «Межрабпомфильм» (1937).

«Юные коммунары» («Заговор барабанщиков»). Зв. драма, 5 ч., 1502 *м.* «Союздетфильм». Реж. А. Кустов (1938).

«Случай на вулкане». Прикл. драма, 7 ч., «Союздетфильм». Реж. Е. Шнейдер и Л. Кулешов (1940).



Редактор Б. Кравченко

Техредактор З. Матиссен

А-14542. Подписано к печати 9/I—1945 г. Тираж 5.000 экз. 7 п. л. Уч.-изд. л. 7,5. Зн. в 1 печ. л. 44.000. Изд. № 1598. Заказ 620.

3-я типография «Красный пролетарий» треста «Полиграфкнига» ОГИЗа при СНК РСФСР. Москва, Краснопролетарская, 16.



Цена 10 руб.

7-

Гос Кино Издат